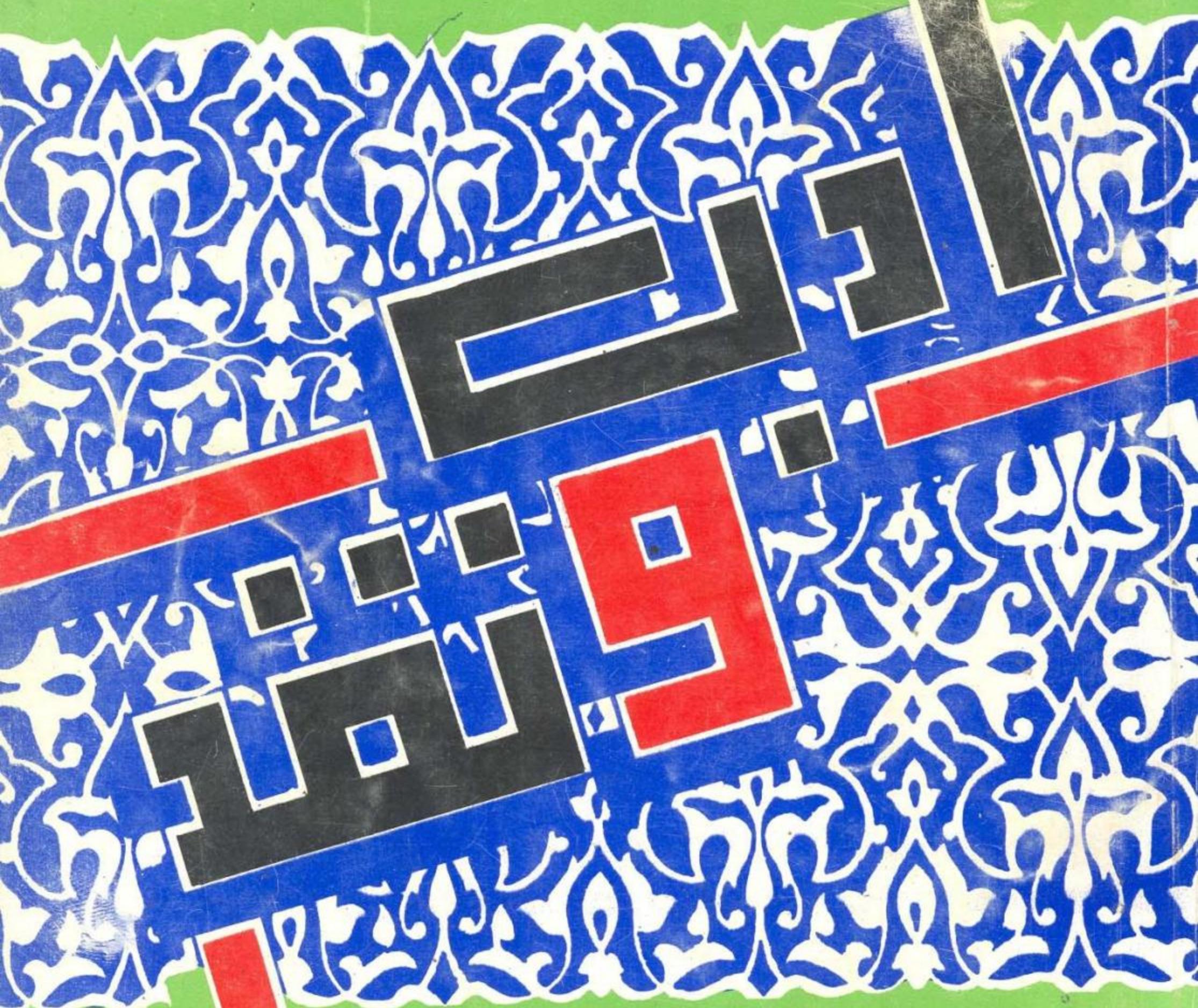


١٣

يونيه - يوليو ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

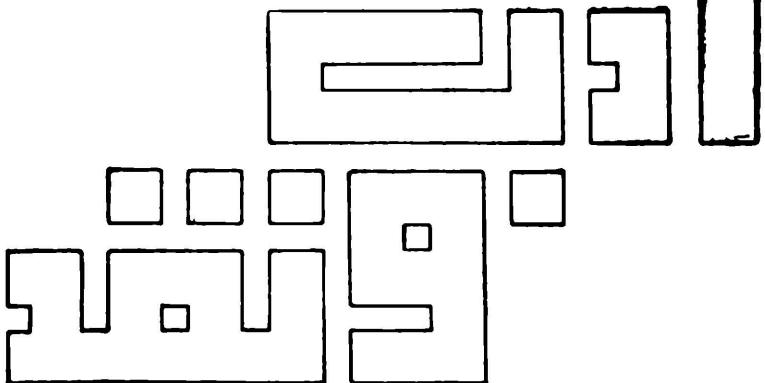


ملف العدد :

امل دنقل

مقالات : محمود أمين العالم - فريدة التلائش - نسيم مجل

د. رضوى عاشور - عبلة الروينى



مجلة كل المثقفين العرب

بصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي

العدد الثالث عشر

السنة الثانية

يونية - يولية ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

مستشار و التحرير

جمال الغيطان
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملحق عبد العزيز

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

مدير التحرير

فريدة النقاش

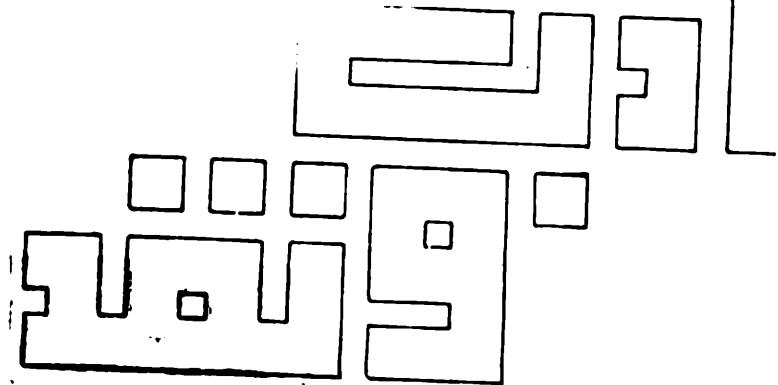
الإشراف الفني
أحمد عز العرب

سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

المراسلات حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقى (الوحدة)

في هذا العدد :

صفحة

- * افتتاحية : مطاردة الأوهام
- * شعراء للسبعينات في مصر
- ما لهم .. وما عليهم
- * شعر : أسئلة للى العصفورة
- * قصة قصيرة : فاكرينها سهلة
- * « منور » .. الفكر عبر المارسة
- * شعر : أغنية صغيرة اليه
- * قصيدة بالعامية : الماليك
- * عن البنبوغ والغياب
- وحدة وتحولات الموضوع القصصي عند « مجید طوبیا »
- عبد الرحمن ابو عوف ٥٤
- * بين الأدب والسياسة
- مل نحن بحاجة الى سياسة ثقافية ادبية ؟ د. مجدى يوسف ٦٦
- * ملف العدد : الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل ننقل



صفحة

- | | |
|--|---|
| نسيم مجلى ٧٢
محمد أمين الشيخ ٧٨
محمود عبد اللوهاب ٨٠
د. رضوى عاشور ٨٥
عبلة الروينى ٨٧
صلاح وللى ٩٧
ذكرييا محمود رضوان ٩٩

عطاء النقاش ١٠١
احمد عقل ١٢٦
ابراهيم الحسيني ١٢٧

حوارات : حوار مع المفكر المسرحي الفرنسي « جان دوفينيو »
اجرته : منحة البطراؤى ١٢٩

المكتبة العربية : تمهيد ل تاريخ الفلسفة الاسلامية د. علاء حمروش ١٤١

المكتبة الأجنبية : الشعر العربي .. والشعر الاسپاني
د. حامد يوسف ابو احمد ١٤٧

يقدمها : محسن الخطاط ١٥٥

محمود أمين العالم يناقش « أيام المطر » على ابراهيم ١٦١

دليل المصطلحات الأدبية ترجمة واعداد : احمد الخميسي ١٧٢ | امل دنقل ٠٠ امير شعراو الرفض
شعر : امل دنقل في ذكراء الثانية
حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل
الحضور ٠٠ وللغياب
سيد بيتنا
شعر : اختساب
قصة قصيرة : البوابة الخامسة
في السينما العالمية :
تطور ستانلى كيوبرك الفنى
قصيدة بالعامية : بدبيهية
قصة قصيرة : جلسة ليست عائلية
حوارات : حوار مع المفكر المسرحي الفرنسي « جان دوفينيو »
منحة البطراؤى
المكتبة العربية : تمهيد ل تاريخ الفلسفة الاسلامية د. علاء حمروش
المكتبة الأجنبية : الشعر العربي .. والشعر الاسپاني
د. حامد يوسف ابو احمد

اقلام جديدة
محمود أمين العالم يناقش « أيام المطر » على ابراهيم
دليل المصطلحات الأدبية ترجمة واعداد : احمد الخميسي |
|--|---|

مطاردة الأوهام

فريدة النقاش

بتقصد بالغ وبهبة ينبعى از، نشهد لها ، وحق اكتسبته في الخفاء ، ر سنتات هزيمتها ، حصارها نجحت قوى الثورة المضادة من كبار المالك والرأسماليين في ان تقيم لنفسها بناء ايولوجيا قوية راسخا خلال عقد واحد من الزمان ، وتوجت هذا البناء بدرج الناس كأفراد في مشروعها للاندماج في الرأسمالية العالمية كتابع ، ووضعتهم في ذلك القالب المزاجي والنفسى والثقافى اللاهث الذى يقتضيه هذا الاندماج ، فاستخدمت الدين على نطاق واسع وببراعة فائقة وبغلوس النفط ، كما روجت للخصوصية القومية حين جعلت منها والدين شيئا واحد ، بل وضيق من حدود هذه الخصوصية حين التحقت بـ اسرائيل فاصبحت الخصوصية مصرية فقط فى مواجهة العرب ، وسخرت وسائل الاعلام والاتصال الجماهيرى لأهدافها هذه دون لبس وهى تستحوذ على الوجдан العام للمقهورين وتنسلل الى صفو مثقفهم حتى من ابناء الشعب الفقير بهدف تحبيدهم تمهيدا للاحافهم بـ مراكز الثورة المضادة بعد نزع فتيل القلق والتساؤل من قلوبهم وممارساتهم .

تقف فكرة حياء المثقفين التي تروج الآن في مركز الصراع العنيف الدائر في حياتنا وعلى امتداد العالم الثالث بعد أن استواعت الرجعية العالمية والمحليه جيدا درس انتقال المثقفين الى موقع النضال التقدمي لا في هذه البلدان وحدهما وإنما في البلدان الرأسمالية ذاتها . وبعد أن اسفرت عمليات القمع المادي

المباشر لهم عن بروز اجيال جديدة أكثر جذرية في عادتها للأمبريالية والرجعية بصفة خاصة في أمريكا اللاتينية .

ويؤدي الالاح على فكرة الحياد وتزويقها بمثقفين مصرىن لا يستهان بهم لا إلى التشتبث بها فحسب وإنما لتنظرها ، والبحث عن الأدلة والبراهين من التاريخ والواقع التي تساند هذا الحياد ك موقف أ مثل يائى ما يسمى بتكوين المثقفين ويساعدهم على ممارسة تأثير أكبر في حياة بلادهم ، رغم أن تفاصيل الأوضاع في بلادنا وفي الوطن العربي سواء في مواجهة الغزو الصهيوني الأمريكي ، أو للتخلف الشامل يؤدي إلى فرز أدق للصفوف مما يجعل من الحياد وهمها يطارده البعض ويطاردهم .

فمن هذا الحياد الذي تتداعى نتائجه تنفصل المهام والواجبات العلمية للمثقف عن الفكر مجرد ، تماما كما تنفصل الحياة عن الرموز عند الأديب فتنشأ النزعة التشكيلية التي تحول إبداعه إلى معادلة رياضية باردة تتعالى على الصراعات اليومية باعتبارها شيئاً تافهاً غير جدير بالانغماس فيه أو تأمله . . . وفي الختام يولد الموقف العدمي من الحياة الذي تتساوى وتنشأ به عنده إثنياء والقوى . . . الشعب وأعداؤه الاشتراكية والرأسمالية الخير والشر . . . الخ .

يتضمن هذا الموقف أيضاً فكرة عدم جدوى الصراع باعتبار أن نتائجه مقررة سلفاً بسبب للهيمنة الكاسحة لقوى الثورة المضادة على مصائر الناس . . . على عيشهم وروحهم ، ومن ثم فإن أي تغيير يحدث هو نتساج عشوائي لفوضى العلاقات التي تتفاعل دونما قانون ، وهي فكرة شائعة ترددنا إلى نزعة غيبية مقيمة في الخلية الفكرية والثقافية لهؤلاء المثقفين يتراجع إمامها الاختيار والفعل الإيجابي كثىء بلا جدوى . ويشعب حس التراكم أمام ما يbedo من رسوخ التدهور والهوان ليفرض أخيراً للمزوف عن العمل المشترك أو الانحراف في صنوف العمل الجماعي من الأحزاب أو المنظمات التي تضم المثقفين أو الأعداد لانشاء منظمات جديدة لهم ، ويخلط المبدعون هنا بشكل خاص بين عملية الابداع في لحظاتها الأخيرة كنشاط فردى وبين الموقف الفردى في الحياة الذي يستظل بالحياد ، ويقول بالانفصال الكامل بين الثقافة والسياسة ، ويغالي في تصوير متطلبات الانتقام السياسي والحزبي بحيث يبدو الأمر وكأنه دعوة للاحتراف النضالى .

يسعى مثقفون كثيرون من ذوى الضمائر الحية - وقد انشاؤا لأنفسهم كياناً اجتماعياً مستقراً يعجز الشبان الآن عن بلوغه - إلى بناء جزيرتهم الأخلاقية وعلهم باسم هذا الحياد ، اذ يعملون في الادارات الحكومية ومواقع

الانتاج وحتى في مؤسسات الانفتاح فيكرسون جهودهم للخير ، ولرفع كفاعة الادارة في ميدان عملهم او زيادة الانتاج ، ويقدمون في هذه الجزيرة - التي غالبا ما تخصهم وخدمهم كأشخاص بسبب الفساد الضارب في كل شيء - نموجا حسنا وقوية طيبة لا غنى عنها ، لكن هذا الاجتهاد الاخلاقي للجميل لا يحمي الجزيرة من عواصف العالم المحيط بها وتقلباته ... اذ يعتدل الموج بحسن الخلق الذاتي والاستقامة الفردية وحدها . او حتى بأعمال كفاعة كل شخص على افضل نحو .. وهو بالنسبة ما تدعوه له الثورة المضادة وايديولوجيا الادماج لكتبار المالك والرأسماليين . قائلة فليحسن العمل كل من موقعه من اجل انتماء افضل للوطن .. ولكنهم لا يسمحون ابدا بطرح هذا السؤال : اي وطن ؟ او وطن من ؟ فاذا ما جرى طرحه ظمسه نحو غائبه الحملات الدعائية المبتخلة عن مثيرى الفتنة وناشرى الحقد ودعاة الصراع الطبقي الذى تجاوزه الزمن اذ ان الوطن فى نظرهم يتكون من افراد يتجانسون فيما بينهم بصرف النظر عن الانقسام المتزايد فى المجتمع .

كما ان بعض المثقفين للشرفاء يتبنون موقف للحياد هذا كرد فعل للعنف العلنى والمستتر الذى تمارسه السلطة البوليسية ضد الانتماء السياسى التقدمى لطلائع المثقفين والعمال اذ تلاحقهم فى ارزاقهم ، وتزيد الحصار من حولهم وتتجهد بكل قوة لعزلهم ، ولكن احيانا ما لا يلتفت الدعاة الطيبون للحياد الذين يتحصنون فى مواقع نفوذ قوية سواء اجتماعيا او ثقافيا الى انه - اي الحياد - هو ذراع جديدة لسلطة القمع يعينها على الاستشارة والتتوسع دون مقاومة منظمة فعالة ويحمل منهم صفة اخلاقية معلقة فى الغراغ مكتفية باضعف الامان رغم ان اقواه لن يضريرهم ، فتسقط فى لحظات التواجه العنيف هيبتهم كتدوة بعد ان أصبحت هذه اللدوة فى ساعة للجد كان لم تكن .

ونظرا للهيمنة اقوى لافكار الثورة المضادة وارتباطها الوثيق بمؤسسات الدعاية الرجعية فى العالم الاستعماري لا يمكننا تقييم هذا الحياد باعتباره اختيارا ذاتيا من قبل المثقفين ، بل ربما كان الذاتى فيه هو اضعف سماته واقما هو ينبعش كما لو أنه ضروري وتلقائي من مفهوم اشباعه البراجماتية الأمريكية والفلسفية الوضعية وصدرته مع البصائر الى البلدان التابعة ، فاقتربت بعصر التكنولوجيا التقدمة التى تغزو العالم كبحيل عمل ملموس لايديولوجيا .. وتصبح هي الخالية من الروح المتشابهة من ايديولوجيا العصر كما يقول روچيه جارودى ، ويتوافق الاستبدال الى هذا ... اذ ليس من للحكمة فى هذا العصر الذى يتقدم العلم فيه كل يوم ان يتثبت المثقف كالطفل «الحرتون» بلعبته «المجنية» اي بموافقة ونصاله من اجلها والتى تشكل

نميزه بالذات عن التكنوغرافي الخالص المخلص لمعرفته وخبرته فحسب
والجامز أبداً لبيعها لمن يشتري بثمن أفضل .

ان المثقف طبقاً للبراجماتي مهدد بالانقراض - اذا لم يكن قد انقرض
غلا في أكثر البلاد تقدماً من الناحية التكنولوجية .. ففي أمريكا .. حيث
جرى استيعاب اعداد هائلة من المثقفين في الجهاز العقد للضم للاحتكرات
فكروا عن طرح أسئلتهم القلقة والحرجة بل وعن أن يكونوا أصحاب موقف
ايضاً .. بعد أن طاردوا وهم الحياد طويلاً .. وطاردهم .

يقول سارتر في دفاعه عن المثقفين بعد أن نزل إلى شوارع باريس
ليساند كل حركات الاحتجاج .

، ان التبشير قائم على قدم وساق بموتهم تحت تأثير افكار أمريكية
نطلق التكهنات بزوال هؤلاء الناس الذين يدعون معرفة كل شيء (المثقفين)
وتتنبأ باضمحلالهم ، لأن تقدم العلم سيفضي لا محالة إلى الاستغناء عن
هؤلاء الموسوعيين الالزوميين بفرق من الباحثين المتخصصين صارمي
الشخص ، .

وبسبب التباين الشاسع بين الأوضاع العامة ومستوى التقدم في
البلدان الرأسمالية الكبيرة وفي بلادنا .. يصبح اكتشاف المثقف هناك
ـ لهم الحياد مسألة معقدة أما في بلادنا فيجد المثقف المحايد نفسه ذات يوم
وقد سانت الأمور التي اكتفى بالفرجة عليها وتدهورت ، بل وقد صبت معرفته
ومهاراته في خدمة أصحاب الامتيازات .. اي في خدمة الحاكمين ، دون أن
يكون ضميره المحايد قد تقبل سابقاً هذا الدور أو اختاره ويكتشف متاخرًا
أن المعرفة التي يحملها ليست محايضة سوا ، وهي مخزونة في عقله وقلبه
او حين توضع في الممارسة ... وتتوالى حالات العزلة والاحباط والاكتئاب
والاتصاف والانغماس في الذات وصولاً إلى الاندeman والانتحار العقلى
او الفعلى .

وكما يهتز عرش الظلم الذي يقوم ، لا على دعائمه المادية فقط من
ملكية وملوس ، وإنما يقوم بصورة أصعب على أوهام كثيرة منها وفي قلبها
وهم الحياد هذا الذي يطارده مثقفون شرفاء ويطاردهم .. لابد من الكشف
عن جذوره ونسقه لتزايد اعداد المثقفين - الطلائع وليمزجو من للتناقض
والتعاسة ليصبح كل منهم نقطة متميزة في بحر الحياة الشعبية المصطخب
ينشغل البحر كله بها ممتنا ، وينشدهما كما تنشد سعيها إلى عالم جديد
من التكامل والفرح .

فريدة النقاش

مِيزَارِ السِّبعِينِيَّاتِ فِي وَصْرٍ .. مَا لَهُمْ .. وَمَا عَلَيْهِمْ ..

د. حامد يوسف ابو احمد

كثر الحديث ، في الفترة الأخيرة ، عن أزمة الشعر الحديث ، وانعزاليته ، وانفصاله عن نبض الجماهير ونبض الشارع والواقع المعاش في مصر والمعلم للعربي ، وسقوطه في هوة التبرير والسطحية والتهاون والتكرار . ولا شك ان هذه التهم تحمل كثيرا من الصدق ، بدليل ان الغالبية العظمى من القراء والنقاد - وهم الجانب الملتقي - يحسون بهذه الأزمة ، لكنها في الوقت نفسه تنطوي على كثير من التجني . وسوف نحاول في السطور التالية ان نناقش هذا الموضوع مناقشة موضوعية لا اثر فيها لاي شائبة من ميل او هوى او انطواء تحت لواء هذه « الشلة » او تلك . وهن حسن الحظ ان من سوف ترد اسماؤهم في هذا المقال لا اعرفهم ، وقد قرأت لهم فيما يصدر من جرائد ومجلات في مصر والبلاد العربية او في دواوينهم المنشورة .

ومن متابعتى لشعراء الموجة الأخيرة او ما يطلق عليهم عادة « شعراء السبعينيات » استطيع ان اقول : ان الشعر الحديث مازال بخير يواصل مسيرته التي بدأت في او اخر الأربعينيات من هذا القرن ، او ان شتنا الدقة ، التي بدأت منذ ان قام شعراء الاحياء في او اخر القرن الماضي واوائل الحال باليقاظ الشعري من نومه العميق . ولعل سؤالا يسأل : كيف يكون الشعر بخير ونحن نقرأ في عدد واحد من مجلة اكثر من ثلاثة قصيدة فلا نخرج منها جميعا الا بقصيدتين او ثلاثة يحق لها ان تدخل ضمن ديوان الشعر الصحيح ؟ واجابتى على هذا السؤال هي اول ما اريد ان اسجله هنا لشعراء السبعينيات ، وهو انتنا لا يجب ان نحكم عليهم بتسليط الاصوات على كل ما ينشر ، لاتنا في هذه الحالة نعم الحكم على شيء يتعارض تماما مع منطق التعميم .

اننا ، في غمرة الحماس والعلة ، ننسى أن الشعر موهبة لا تباح إلا
لعدد محدود جداً من البشر ، وللشعراء الأفذاذ في كل زمان ومكان ، قليلون .
وإذا نظرنا في تاريخنا سوف نجد أن عدد الشعراء الأفذاذ في كل عصر ذهبي
لا يكاد يبلغ عدد أصابع اليد الواحدة . ويحدث نفس الشيء في آدلب الأمم
الأخرى . لقد عاش المتنبي مثلًا في عصر من عصور الازدهار في الثقافة العربية،
ويالطبع كان معه عدد كبير من الشعراء ، لكن لم يبق منهم إلا المتنبي وعدد
قليل جداً ، وفي العصر الحديث كان هناك شعراء كثيرون في عصر شعوري
وحافظ ولكن لم يبق منهم إلا هذان وعدد قليل آخر . وفي الخمسينيات من
هذا القرن كتب شعراء كثيرون أيضًا شعر التفعيلة الجيد ولكن لم يظهر
من بينهم إلا **السياب** وناظك الملائكة والبياتي وخليل حاوي ومصالح
عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي وعدد قليل آخر . فالشعر — كما
ذكر أسلاننا — صعب وطويل سلمه . وليس الشعر العربي فقط هو
الصعب الطويل السلم ، وإنما شعر الأمم كلها كذلك . نالمة الفرنسية
لم يتميز منها في كل عصر إلا عدد محدود جداً من الشعراء ، وعندما بلغ
عدد الشعراء المبرزين درجة كبيرة من الكثرة في نهايات القرن التاسع عشر
وبدائيات القرن العشرين قال النقاد إن الشعر في فرنسا أصبح كونيـا
كان ذلك عصر شارل بودليـا وآرثر رامبو وبول COSMOPOLITA

فرلين واستيفان مالارميـا والشعراء الذين قدموا من كل مكان في أوروبا واقاماً
بباريس وحولوا الحركة الرمزية إلى حركة عالمية . وفي إسبانيا اطلقوا على
القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين اسم « العصر الذهبي »
لأن هذا العصر شهد نهضة حقيقة في الآداب ، إذ كثُر عدد الكتاب
والشعراء البارزين بشكل ملفت للنظر : انه عصر فيـيـيل دـى سـرفـانتـيس
ولـوبـي دـى فيـجا وـترـسو دـى مـوليـنا وـخـوان بـوسـكان وـجـارـثـيـالـاسـو
دـى لـافـجا وـجـونـجـورـا وـكـيفـيدـو وـسـان خـوان دـى لـا كـروـث . وقد مرـ القرن
الثامن عشر في إسبانيا دون أن تظهر فيه شخصية واحدة مبرزة ، اى
تستحق الخلود وعلو الذكر في كل مكان ، ثم كان القرن التاسع عشر الذي
شهد ظهور عدد محدود جداً من المبرزين على رأسهم الشاعر الإشبيلي
جوستافو ادولفو بيكر والشاعرة الحقيقة **روساليا دـى كـاستـرـو** ، والقصاص
الواقعي **بيينـيـتو بـيرـيـث جـالـدوـس** . أما القرن العشرون فقد استحق أن
يطلق عليه اسم « العصر الذهبي الثاني في الآداب الإسبانية » لأن هذا
القرن ظهر فيه عدد كبير من المبدعين المبرزين في جميع مجالات الثقافة : ففي
الشعر بـرـز من جـيل ١٨٩٨ **فيـيـيل دـى أـونـامـونـو وـأـنـطـونـيو مـاتـشـادـو** ،
وـبـرـز من جـيل ١٩١٤ الشاعر الأنـدلـسي العـالـمـي خـوان رـامـون خـمـينـيـث ، أما
جـيل ١٩٢٧ فقد بـرـز فيه اكـبر عدد من الشعراء (حـوـالـى ثـانـيـة) ولـذلك
يـعـد اـهـم اـجيـالـ الشـعـرـ فيـ إـسـپـانـياـ عـلـىـ الـاطـلاقـ ، وـمـنـ اـهـمـ اـعـلـامـهـ **فـيـدـريـكـوـ**
جـارـثـيـا لـورـكاـ ، وـخـورـخـيـ ثـغـيـنـ وـرـفـائـيلـ البرـقـيـ وـبـيـثـيـنـتـيـ الكـسـافـدرـ .

فالشعر اذن ليس — كما يظن الكثيرون — بالأمر الهين ، وليس بالمركب السهل الذي يسلم عنانه لكل من هب ودب ، وكل من اوتى القدرة على رص بعض الكلمات الى جوار بعض ، خاصة وان شكل الشعر الحديث أصبح يغري الكثرين من عديمي الموهبة بذلك . والشعر قبل كل شيء موهبة تصقلها الدرية والمران الطويل والغوص في بحور الابداع ، والتفاعل مع الناس والكائنات والاحاديث والواقع الزمانى والمكانى ، والتطبيق فى سماء الخيال وأجواء الذكرة ، واستنطاق الوجدان .

وإذا كنا نشكو من ازمة الابداع الشعري لجيل السبعينيات فانى ارى ان النقد يتحمل الجزء الاكبر من تبعات هذه الازمة : ذلك ان النقد خلال الفترة السابقة قد تخلى عن دوره فى تقييم الاعمال الجديدة ، بعد ان فقد النظرة الشمولية ، وأصبح يركز على بعض الجوانب التشكيلية التي لا يعول عليها كثيرا فى تميز الجيد من الردىء كما سنتوضح فى موضع آخر من هذا المقال . وكان من نتيجة ذلك ان أصبحت الساحة « ساحة مداح » كما يقال ، وقد الناس القدرة على التميز ، واحتلت المعاير اختلافا كبيرا حتى انك تجد نادرا يهوى بديوان شعرى الى الحضيض بينما يرفعه ناقد آخر الى عنان السماء ، ويوضعه فى مصاف اخلد الشعر الانساني حتى ليقارن صاحبه بشكسبير او بوولير او ريلكه او غيرهم من علامة الابداع الانساني على مر المصور .

فليس شعراء السبعينيات جميعهم مجيدين ، وليسوا جميعا يستحقون صفة الشاعر المبدع الممثل لعصره خير تمثيل ، المدرك لدوره الريادى ، وموقعه التاريخي و موقفه من قضايا العصر وانفعاله بها ، واجادة التعبير عنها بحيث يحس كل قارئ بأن هناك من يعبر عما في نفسه خير تعبير . كما أن شعراء السبعينيات ليسوا جميعا مفرقين في الفحالة والسطحية والثورة الفارغة العارية عن المضمون ، بل ان منهم شعراء تستطيع ان تقول عنهم انهم يمثلون عصرهم خير تمثيل . ومن سوء الحظ انى وقعت لبعضهم على تصيدة واحدة . ولعل هذه القصيدة الواحدة لا تصلح للحكم عليهم ، ولكن سأتمثل هنا قول المستعرب الفرنسي الشهير لينى بروفنسال في التعليق على ابيات للخليفة عبد الرحمن المستظهر الاموى من خلفاء الاندلس . يقول : « ان المستظهر كان يستحق ان يكون شاعرا خالدا حتى ولو لم يكتب الا هذه الابيات » (١)

وهذه الأبيات تقول :

طال عمر الليل عندي مذ تو لمت بصدى
يا غزا نقض العهد ولم يوف بعهدي
أنسيت العهد اذ بتنا على مفرش ورد
واجتمعنا في وشاح وانتظمنا نظم عقد
وتقانقنا كفصرين وقدانا كقد
ونجوم اليل حكى ذهبنا في لزورد

ومن هذا المطلع نقول ان احد الشعراء – ولا نظننه الا شبابا ومن شعراء الموجة الأخيرة – نشر قصيدة في جريدة «الأهالى » في ٢٥ يناير عام ١٩٨٤ تحت عنوان « زمن البيع » تمثل الفترة خير تمثيل ، وتعبر بطريقة ايجانية بارعة عما يعيشه في ذهن كل مصرى بل وكل عربى تجاه ما جرى ويجرى في بلادنا في زمن السقوط والهوان . يقول المقطع الأول من هذه القصيدة (وعى اربعة مقاطع الاخير منها اطول نسبيا)

هي الان تماسح وجه المدينة بالحزن
قالت لها ساعة البيت
صوهي اذا اتسخ الخبز ، ولا تأكلى من طعام اللئام
وان دق عبد على الدف لا ترقضي واجنبي حول وجبك
طرف اللئام
اتى زمن البيع
وأشترون انتهوا من حساباتهم منذ تسعين عام
انساعوك من قبل ان تولدى
ثم جاموا اليك بطفل حرام
وابكونك من قبل ان تضحكى
ثم قصوا لسانك عند الكلام
وحين ارتميت على مسند العمر منهكة ، جاء نسب البرارى
بزى الطبيب ، وفار الحقول برأى اللبيب ، واضحوكه القوم
والبهلوان

ونفوك ل هنا رخيص المعاشر
وقلوا كلاما
بغير معان

ولا نعتقد ان هذه الابيات الجميلة في حاجة الى ناقد متحذلق يشحذ
ادواته وانكاره المعدة سلفاً فيسقطها عليهما استقاطاً ليستخرج منها
« انتاج الدلاله » وما الى ذلك من مصطلحات لا تؤدي الا الى اسدال
ستار من الغموض عليها .

وفي المقطع الثاني من هذه القصيدة (ونكتفى منه بعده لبيات فقط)
يتول الشاعر (واسمه صلاح اللقاني) :

في زمان للتخل

تصير حدود البكاء حدود الضحك وتصبح اوقية من رباء
تعادل اوقية من شرف

ولن تعرف اينا مات جوعا ولا اينا رافل في الترف
وتلاذد قينته السم موضعها فوق رف الدواء

ويختلط الماء بالماء

يختلط الناس بالناس

يبثت فوق الشفاه القرف

فلا تخطيء مظهرى

حين يكثر هولك جمع الرجال .

فهل هناك اروع من هذه الابيات في التعبير عن التزييف ، وانهيار
الحدود ، وضياع القيم . انه زمن الكاذبين والمنافقين وتجار الشرف ،
والشعالب التي لبست ثياب الواقعين ، والآفاقين الذين اعتلوا قمة السلم
الاجتماعي ، وهو زمن المتجرين بالأعراض والمبادئ ، الاكليين على كل
المواائد ، المفترفين من بحور الزور والبهتان . ان ما احسه هذا الشاعر
هو ما احس به انا ، وبالتأكيد انت ايضا ايها القارئ ، ولكن الشاعر
ينضلنا في انه عرف كيف يعبر عنه خير تعبير ، ويضعه في شكل يعادله
في دقتها الشعرورية ومضمونه التأثير الناضج . وميزة الشعر الجيد هو انك
حين تغتر عليه تبدو وكأنك غترت على كنز ، فتمضي ترددده بدون ملل

وتنفعل معه وكأنه شيء صادر من أعماقك أنت لا من أعماق صاحبه . أما الشعر الرديء فإنه لا يكاد يصلح سمعك حتى وإن اجهدت نفسك كل الإجهاد وقوسات عليها كل القسوة جريا وراء سراب يظنه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا .

ومن الشعراء الجيدين أيضاً شاعر من نجع حمادي اسمه « عزت الطيري » قرأت له بعض تصانيمه المنشورة في مجلتي « ابداع » و « الهلال » وهي تصانيم تنم عن شاعر واعد ، ذي صوت متميز بين كل شعراء هذا الجيل . انه مالك تماماً لناصية اللغة ، عارف بما يقول ، لديه وعن فريد باصول التجربة الشعرية المرتبطة بعصرها ، المتصلة بتراثها وبالتراث الإنساني في أجمل ابداعاته . يقول هذا الشاعر في قصيدة « ل الوقوف في انتظار الحلم » المنشورة بمجلة « ابداع » عدد مارس ١٩٨٥ :

واقف في الطريق

كصبي شرید ٠٠٠

واقف ٠٠٠

ليس لي صاحب او حبيب

وبعيوني حزن السماء التي حجبت بدرها

غيمة من صدید

- أنت عانقت شمساً فترت

وراحت تعانق كوناً جديداً

وانظر في بنية هذه الكلمات واتساقها وتعبيرها خير تعبير عما يضطرم في باطن الشاعر من انفعالات ، وتأمل هذا الواقف وحده كصبي شرید وحزن السماء باد في عينيه ، والسماء نفسها غاب عنها بدرها ، لكن هذا البدر محظوظ بشيء تافه حقير : انه غيمة من صدید . أنها ليست تلك الغيمة العادية التي اعرفها أنا وأنت ، وإنما هي شيء فريد لا يدركه إلا شاعر بما يملك من حس مرتفع ووجودان مضطرب . ويجيد الشاعر التعبير بالصورة . يقول في هذه القصيدة نفسها :

أنت أدمت هذا الطريق

أنت أدمت هذا الشجن

ون تكون ؟

الربيع ... الخريف
 الرحيل ... الوصول
 المطار ... الوطن
 ابن من ؟
 ابن هذا الزمن !!

وتأمل معى هذه الصورة الجميلة « ايمان الطريق ، وادمان الشجن -»
 وتلك الهوية المفقودة التي لا يذكرها صراحة فيفقد الشعر جماله وطرانته
 وانما يوحى بها بكلمات الربيع والخريف والرحيل والوصول والمطار والوطن
 وهي دلالات كامنة في ذهن انسان المربعينيات المصري الذي اضطر ان
 يغادر اهله ووطنه بحثا عن لقمة العيش في كل مكان .

وفي مجلة « اللال » عدد يناير ١٩٨٥ نشرت للشاعر عزت الطيري
 تصيده تحت عنوان « تشكيل » مكونة من مقطعين : المقطع الاول عرض
 لقضية والمقطع الثاني تفصيل لها . يقول في المقطع الاول

حطب .. حطب
 زغب .. زغب
 غصب .. غصب
 ذهب .. ذهب

ثم يبدأ المقطع الثاني في تفصيل كل مسألة من هذه المسائل الأربع
 على النحو التالي :

حطب .. حطب
 الشمس احرقت الورقات الجميلة
 في تكاعيب العنبر
 زغب .. زغب
 الريح شتزع الجناح
 فما تبقى في الجناح سوى الزغب
 غصب .. غصب

بت يداء أبو لهب
 قد اقفل الأبواب والشباك
 ارخي كل استار الفضب
 من اين ياتى الشعر ان لم تخرجي
 وتعترجي
 للشارع المزدان بالالوان
 والفسوء النيونى الجميل
 امام تجار الذهب
 ذهب .. ذهب
 من اين آتى بالذهب
 والنار نلتهم الحطب
 والريح شتزع الزعب
 وابوك يا ويلى
 ابوك ابو لهب

الم أقل لك ان هذا الشاعر لديهوعى كامل بما يقول . وتأمل معي
 هذه الأبيات الجميلة ، هل تجد فيها كلمة زائدة ؟ او كلمة في غير
 موضعها ؟ وهل تستطيع ان تتزعع منها بيتك او تضعه في غير مكانه ؟ وهل
 تجد فيها ثرثرة او طرطشة عاطفية فارغة او نمطا مكررا ؟ ان هذا الشاعر
 نسيج وحده بحق . لقد استطاع ان يستوعب كل التجارب للشعرية
 السابقة عليه ويخرج منها بنتاج جديد لا ينسب الا اليه . وهذا ما يميزه
 عن كثرين من يكتبون الشعر حاليا ولا تجد عندهم الا كلاما مكررا
 او انك لم تتراء له لقراته لفيرة . واذا قرات قصيدة « تشكييل » فانك لن
 تجد فيها تشكيلا لغويها وانما تجد فيها تشكيلا شعريا بكل معنى
 الكلمة . انها قصيدة توضح في افضل موضع من مكانتها وزمانتها وتمثل
 تطورنا الشعري خير تمثيل .

من هؤلاء الشعراء الجيدين ايضا شاعر يقال انه يعمل في جدة
 بالملكة العربية السعودية منذ عام ١٩٧٨ حتى الان ، هو الشاعر « محمد
 صالح » الذى ولد فى قرية منية شنتنا عياش بمحافظة الغربية عام ١٩٤٢ ،
 وتخرج فى كلية الآداب - جامعة عين شمس ، قسم الفلسفة ، ثم عمل فى

قطاع المصارب والمطاحن والمخابز بعد خرجه .
وقد صدر له ديوان تحت عنوان « (الوطن) الجمر » نقرأ فيه من تصيده
« الجسر يعرف » قوله :

انتاحية هذا اللحن مرة

مرة كالحباب ،

كالريح الذي اجتاح يقيني

وشمتني في فراع النيل - يوما - شجورة

واصطفت من رملة الشاطئ، طيني

ثم ذفتني عصا ٠٠

منتصرة

زمن السحر ،

وردت (حاسديني)

كما نقرأ قوله :

« انت رغم الكد ،

والصد ،

واوجاع البدن

رغبت نفسي قضاك المر ،

والثوب الخشن .

وارتفضك العين ،

والقلب ٠٠

وما ترضي ٠٠ وطن ١١

ورغم ما بهذه الأبيات من خطأ لغوي في قوله « رغبت نفسي قضاك المر » (حيث أن رغب لا تتعذر الا بحرف جر فيقال رغبت في كذا ، ورغبت عن كذا) الا أنها رائعة ومدهشة ، وتنطوى على شعور متذوق وروح ثائرة مضطربة . يقول عنها الاستاذ عبد الحكيم قاسم : « أنها جبل اخبارية مباشرة شديدة البساطة ، لكنها مع ذلك قادرة على تحريك الخيال سعيا وراء مراميها . وهي قادرة على افعام الروح بدفعه حياة نابضة وخلق الرؤية

الى ينعم العقل^(٢)) بتأملها » . ويقول هذا الشاعر في أبيات أخرى من «الديوان» :

يا وطن يا حقولا ن مواجهيد وجبلا من وهن

وهي أبيات جمع كل ما عرف عن الشعر الجيد من رقة وانسجام وشحنة عاطفية دفقة» . وقدرة على نخطى حدود «الزمان والمكان» . إنها أبيات ينفع بها قارئ هذا العصر والعصر الذي يليه ، كما ينفع بها قارئ هذا الوطن وقراء الأوطان الأخرى . إنها صورة جميلة تجمع كل العناصر الرائعة للشكل وللمضمون . ولذلك تتغلغل في وجдан المرء بدون استثناء .

هذه بعض نماذج الشعر الجيد لشعراء السبعينيات ، وبالطبع فاتنا لم نقم بعملية استقصاء كاملة لكل ما هو موجود في الساحة من شعر جيد ، ولكن هدفنا هو أن ننبه فقط إلى أن الشعر الجيد موجود لكنه مطمور تحت اكواخ من التراب صنعتها كثرة ما يقدم للناس من شعر ردئ ، مما يعطي انطباعا عاما بأن الشعر الحالى كله ردئ . وما زاد من احساسنا بالرداة هو أن بعض صحفنا ومجلاتنا تنشر جيد الشعر وردئه دون تمييز . وعادة ما يكون الردى ، عالي الصراخ ، ويغطي المساحة الكبرى من المنشور ، ومن ثم يؤدى إلى حدوث صدمة عند القارئ ويؤثر في اصدار احكام سريعة ومتعدلة .

سلبيات هذا الجيل

هناك . أذن . سلبيات . وهي كثيرة جداً . وتفرض نفسها على الساحة الأدبية تحت سثار «الحداثة» ، و «الحداثة» منها براء . وأولى هذه السلبيات هي كثرة ما ينشر على الناس من شعر ردئ . وسوف نبرهن على ذلك بتتصفح آخر عديدين من مجلة «ابداع» مما عدد مارس ١٩٨٥ وعدد أبريل ١٩٨٥ . ثقى عدد أبريل نجد اثنين وثلاثين قصيدة لشعراء الفالبية العظمى منهم من الأسماء الجديدة . أبناء هذا الجيل : ولا نتول أن هذه القصائد شر كلها . ففيها بالفعل بعض القصائد الجيدة مثل قصيدة «أمينة» .. تناقش في أمومتها «لأحمد الحوتى» ، وقصيدة «كونشرنو الحزن» لآسر إبراهيم وهدان . وقصيدة «هكذا

تكلم المتّبى » لاحمد عنتر مصطفى . ولكن هذه التصانيد الجيدة لا يتعدي عدّها اصابع اليد الواحدة ، أما باقى التصانيد فتحمل امراض الشعر للحديث كلها ، وكل قصيدة منها تمثل « عينة » أو أكثر من هذه الامراض مثل الفموض الكاذب ، والثورية الفارغة المضمون ، والسطحية ، والعجز عن فهم روح التراث وخلو القصيدة من الروح الانسانية ، والنمطية المتكررة ، والانعزالية وغير ذلك من عيوب كثيرة .

ونحن نستطيع في هذا المقال أن نلم بكل هذه التصانيد ، ومن ثم ناتنا سوف نكتفى ببعض منها يمثلها خير تمثيل ويدل عليها أبلغ دلالة .

من هذه التصانيد الرئيسية قصيدة لعبد المنعم رمضان عنوانها « تصانيد » والجزء الاول منها تحت عنوان « خصم » يقول :

آخيت نجمة
ورودة
وشارعا
وبعض حاجيات
آخيت رحبا تكسن البيت
وريحا تدهس الأعضاء
آخيت قبضتي
وعنقى
وبهجة تنوى على الجدران
بهجة تعف عن جسمى
ورورقا يكاد
ورقا تنام عند طرفه السماء

لكنى انكشفت
حينما آخيت داخلى

ورغم ما بهذا الشعر من مظهر براق ، قد يخدع ناقدا من أولئك الذين يحملون انكارا جاهزة يبيعونها في سوق النخاسة ، إلا أنه ينحل عن لا شيء أمام القاريء العادى . فماذا يريد الشاعر أن يقول لنا فيما

سبق ن أبياته ؟ انه يريد ان يقول ، انه آخر كل شيء فلم ينكشف ، ولكن اكتشف حينما آخر داخله ، ٠٠ يا سلام !! ومن علامات الشعر الرديء، انه يمكن ان تضع كلمة مكان اخرى . وان تغير ترتيب الكلام ولا تحسن ان القافية . اصابها شيء . كما يستطيع اي انسان ان يقول مثل هذا الكلام دون تعب او بذل اي قدر من الجهد . وأنا مثلاً لست بشاعر ولكنني استطيع ان اقول لكم : « أحيط بطة ، وزهرة ، وحارة ، وبعض مشتريات. أحيط ناراً تكسس البيت ، وناراً تدهس الانسان ، أحيط ركبتي وشعرى ، وعفة تمضي على الحيطان ، عفة تعرف عن بطئى ، وقلماً يكاد ، قلماً تنسو ، عند طرفة النجوم ، لكنني اكتشفت ، حينما أحيطت معدتى » .

وانظر معى ايها القارئ الى التفجير للجديد في اللغة للذى احدثه شاعرنا الجديد ، واقرأ هذا البيت : « وورقاً يكاد » وكيف أصبحت « كاد » تأخذ وضعاً جديداً في اللغة على يد هذا العبقري الجديد الذى سوف يحطم كل ما بقى من ذكرى للكمائى وسيبووه وابن جنى والزمخجرى . إنها اذن تلك الثورة العملاقة التى يلوح لنا بها هؤلاء العمالقة الجدد !! .

وأمثال هذا الشوير الجديد ينزلقون مزalcon شديدة . وتهوى بهم « عنجهيتهم » الكاذبة في مهاؤ سحيقة . واقرأ معى هذه الأبيات من مقطع « غرح » ..

سمعت صرخة

عرفت ان الله كان ها هنا

وانى باذنه

انحل كالفهم

انى باذنه اسرق بعض الريش

القف الحب الذى يندس

والحب الذى ينام

انى باذنه

اداول الكلام

في مقطع آخر يقول :

ادركت ان الله

ليس واقفا بقربه احد

ومن العجيب ان مجلة « ابداع » تقول ، في تقديم عدد ابريل ١٩٨٥ ، عن هذا الشوير وأمثاله : « ان شعراء من آخر الموجات مثل عبد المنعم رمضان ومحمد آدم وغيرهم ، يبدو من قصائدhem - هنا ومن قبل ايضا - انهم يحصلون على استقلال تعبيري وبنائي متميز ، يشير بوضوح الى ان ما اصطلاح على تسييته بـ « الحساسية الجديدة » ، توشك ان تستقر وان تتبلور ملامحها ، مستقلة عن روادها ، ومستقلة ايضا عما يليها ، ومتوجهة الى - ونابعة من - جانب حقيقى من البنية الشعورية للواقع الجماعى القائم ، خارج الشعر ، والذى يتحول معه الشعر بهذا الاستقلال ذاته الى جزء حى من تلك البنية الشعورية الواقعية ومتفاعل معها » .

وهذا الكلام الذى تبتدئه « ابداع » يذكرنى بصكوك الشفران فى العصر اليسقط . وبالطبع عندما تمنع هذه الصكوك لهذا الشوير وأمثاله وتنقول لهم انهم أصبحوا رواد « الحساسية الجديدة » ، غلا شك ان اول ما يتوجهون اليه هو ان يرفعوا سيف دون كيخوتة ورممه الصدىء . ويستطون حصانه الهزيل وينقضون على اول « طاحونة هواء » يقابلونها في الطريق . ولن نسلم من ثراهتهم اى قيمة شامخة في تاريخنا وحضارتنا وثقافتنا . ان هذا الرائد الجديد قد نزل عليه وحى جديد يقول له « ان الله ليس واقفا بقربه احد » ، و « ان الله كان ما هنا وانه باذنه يسرق بعض الريش » . وسوف يدعى هؤلاء العباقة الجدد أننا لم نفهم هذه الاستعارات او الكنيات او المصور الجديدة : واننا لا نفهم ايضا هذه « الحساسية الجديدة » . ومشكلة هؤلاء ان الامور اختلطت في اذهانهم حتى أصبحوا لا يفرقون بين جيد وردىء ، او بين معنى سام ومعنى متهافت ، او بين صورة جيدة وصورة ملتفة . لقد سبق لترابلل العظيم امل نقل (وهو ابرز شعراء الموجة التالية لجيل الرواد) ان تناول موضوعا تراثيا يتصل بالشيطان . وكلنا نعلم ان الشيطان يمثل في وعي كل منا رمز الشر والخطيئة الكبرى . ولكن الشاعر امل نقل بحسه المرهف وتمرده على الاوضاع المعاصرة له التي حولت الناس جميعهم الى « امعات » ، وجد في الشيطان جانبا ايجابيا هو انه استطاع ان يقول « لا » في وجه كل من قالوا نعم . واقرعوا معنى هذه الابيات التي جاءت في قمة الروعة شكلا ومضمونا ، ولم تكن تعبيرا فجا عن شعور سطحي تافه كما يفعل روادنا الجدد . يقول امل نقل :

المجد للشيطان معبود الرياح
 قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »
 من علم الانسان تمزيق العدم
 من قال « لا » فلم يمت
 وظل روحًا أبدية النغم

انها روح التمرد . وروح الثورة على الاوضاع البالية وامتهان
 كرامة الانسان . وهي ليست ثورة ضد « الله » . وانما ضد هؤلاء الذين
 انتبهوكوا حرمة الانسان في مصر . واقعوها به في الهزائم . واستقطوه في هوة
 النساع . انها ثورة ضد انصاف الانهية ، وما الشيطان الا عادل موضوعي
 للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في اعمق الشاعر .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا انتشار السطحية والفحالة والاسفاف
 في قصائد الكثرين منهم . ولعل شكل الشعر الحديث هو الذي انغرى
 الكثرين من ادعية الشعر بولوج ساهته متخفين تحت ستار من الغموض
 الكاذب وقصيدة عبد المنعم رمضان التي اشرنا اليها تمثل هذه السطحية
 والفحالة خير تمثيل . ولكننا نضيف اليها امثلة اخرى من مجلة « ابداع »
 عدد مارس ١٩٨٥ . يبدأ الشاعر فوزي خضر تصييده « قدماء ..
 جوادان يموتان » بقوله :

مثلول .. تركض عيناي بلا جوى
 ارسم في قدمي خرائط مجهولة
 انزف احلامي حلمـا حـلـما
 السيارة ما كانت تجري ،
 لكن كانت تجري - من حولـى - أبنـية الشـارـع
 ومـحلـات .. أضـواـء .. نـاسـ

وتأمل معى هذه الحسامية الجديدة « السيارة ما كانت تجري » .
 وتأمل الغموض الذي يلف هذه الابيات . هل يسفر عن شيء ذى قيمة ؟
 واترك هذا الغثاء جانبا واقرأ معى قول شاعرنا القديم :
 ولـما قـضـيـناـ مـنـ كـلـ حاجـةـ
 ومسـحـ بالـأـرـكـانـ مـنـ هوـ مـاسـحـ

وشتدت على هدب المطایا رحالنا

ولم يعرف الفادى الذى هو رائق

اخفنا باطراف الاحداث ببيننا

وسائل باعناق المطى الاباطح

ولا اظن انى في حاجة لأن اعشق على هذا الشعر انخالد . ونكتى ادثت
على مناطق الاستشهاد وهو قوله « وسائل باعناق المطى الاباطح » فقارنه
ان شئت يقول صاحبنا ذى الحساسية الجديدة « السيارة ما كانت
تجرى » ولعلنا كانت تطير او تنط او تقفز . اما الذى كان يجري فهو
ابنية الشارع . ولعل السيارة تحولت بقدرة قادر الى قطار ، لأن ماحدث
لسيارة شاعرنا الجديد هو ما يحدث أحياناً عندما نركب القطار ، ا Ramirez
ابلغ من هذه «الضحلة والاسفاف» ان صع هذا التعبير ؟ . واذا مضينا
مع تصيده فوزى خضر وهذا الشعر الغامض غموضاً كائناً او واهماً —
كما اراد — سنجده يقول :

« من اى طريق آتيك ؟ وهذى الطرقات جميماً لا تمنع انفسها الا
للأقدام المشدودة .. وانا قدماء جوادان يومتان .. يظلان يومتان ..
أنفوت الى حلقى اتكوم في ركن ضلوعى ، ارشف ماء الليل الاسود ، اخفي
عيينى عن النجمات المبتسمات ، اشد ثيابى حولى ، جسدى يعرفنى ،
اعرفه ، يترجمنى بالبلدان المبتورة ، ارجمه بحجلة صمتى حتى ينسف —
عضو عضواً — كتبنا : تشهد انى مازلت » .

ولعلك . ايها القارئ . قد وقفت معى عند هذه الصور المفقمة التي
لا تصدر عن وجдан شاعر او ذهن شاعر ، وانما تأخذ طريقها للنشر في
زمن انعدمت فيه «الحدود والفاصل». ولعلك ايضاً توقفت كثيراً عند قوله:
« انفوت الى حلقى ». ولا ندرى كيف ينفوت الى حلقه ؟ اللهم الا ان كان
هذا من باب هذا التفجير الجديد للغة ، وقوله « يترجمنى بالبلدان المبتورة »،
ونتوبيه « كتبنا : تشهد انى مازلت ». والذى نعرّفه من أساسيات النحو
العربى هو ان « مازال » من اخوات « كان » وانها تحتاج الى اسم وخبر
حتى تتم الجملة ، ولكن الشاعر الجديد جاء باسمها فقط وهو « تاء الفاعل »
ونترك الخبر يتترى في فناء التفجير الجديد للغة . ثم اقرأ معى ايضاً هذه
الصورة الجديدة : « تجرى اثناء نساء ، تجرى اقدام » وقوله :

اسمع اصدائي ..

وجرائد تدعوني .. وجرائد تنهرني
 ورغيف اقطعه نصفين : فيقطعني نصفين
 نصفا في النيل يرويني
 والنصف الآخر يدهس في حافلة
 تنقلني من صمت لستي ..
 حتى صمت القلب

ويبدو أن كلمة « يدهس » أصبحت تدخل في قاموس معظم أفراد هذا الجيل الجديد من الشعراء . نتد وجذناها من قبل عند عبد المنعم رمضان ، ونجدتها الآن عند نوزى خضر . كما نجدها عند غيرهما ، وغدا ، إن شاء الله ، سوف تقابلنا كلمات من نوع « يغزم » ، و « يكسر » ، بتشديد السين ، ثم انظر إلى هذا الرغيف السكين الذي يقطعه الشاعر نصفين فيقطنه الرغيف نصفين . ولا ندري من منهما أصبح « حاويا » : الشاعر أم الرغيف ؟

ومن العجب العجاب أن هذا الشاعر وأمثاله يتهمون الشعراء الرواد الكبار من أمثال البياتى والسياب وحجازى بالنجومية والتشبث بمقاعدهم ، وكأنهم أصبحوا من حكام العالم الثالث . يقول نوزى خضر في مناقشته لكتاب جراد فاضل « قضايا الشعر الحديث » : « إن رينا على اتهامات الجميع هي إبداعنا الشعري . ولا اعتقاد أن كلمات الدفاع هي السلاح ، ولكن السلاح الحقيقي هو شعرنا الذي ثبت به أن الإبداع لم يزل يقدم بنفس عطائه ليكون هر ما نضيئه لحركة الشعر العربى ، بالرغم من انتقادات المتعلقين بأذیال النقد . وبالرغم من محنة بعض الشعراء السائرين التشبث بمقاعدهم التي نهوى بهم بعد أن أفلسو » ، فتوجهوا للقادمين بعدهم يوجبون إليهم الاتهامات « (٤) . ويقول شاعر آخر (حامد فقادي) في مناقشته لهذا الكتاب : « وعلى هذا ، فإننا لا أعيّر اهتماما لكتاب يحمل عنوانا لا يتحققه ، ولا أعيّر اهتماما لشعراء رواد تحولوا إلى نجوم ، وتوقفوا عند هذه النجومية ، ونسوا قضيائهم التي صنعتهم ، ثم يتحدىون عن الشعر وعن القراءة ، بل ويسمحون لأنفسهم بتقييم حركة الشعر الآن وهم جزء منها ، إذ كانوا وما زالوا يكتبون ، ولا أقول إنهم مسؤولون عنها فلا وصاية في مملكة الابداع » (٥) .

أرأيت كيف يتطاول هؤلاء المتشاعرون على القمم الشامخة ؟ . وذهب شعرائنا الرواد الكبار عند هؤلاء هو أنهم ، في اللقاءات التي تمت

معهم ونشرت بكتاب جهاد فاضل المذكور ، كانوا صادقين في تشخيص الأزمة والتبيه إلى ما نحن صائرين إليه من تحطيم للفتنا وتراثنا وثقافتنا. يقول الشاعر عبد الوهاب البياتى : « وانتي اتساعل ما الذى حققه هؤلاء على حميد الاشكال الشعرية ، خاصة الشعراء الذين جاءوا بعد جيل الرواد . لقد غرق معظمهم في الرمال المتحركة للترجمات الشعرية من أدب الأمم الأخرى ، واستغروا لفتها وأزياءها وبيانها وبديعها ، بل يبدو لي أحياناً أن الفموض الناج عن قصور في الرؤية وعجز في الأدوات الفنية أصبح ينعت إبانه محاولة ايجاد اشكال جديدة . كما اتساعل من جديد : من هو الذي يستطيع ايجاد اشكال شعرية جديدة . هل هو الشاعر المبتدئ الذي لا يحسن حتى استخدام لفته التي يكتب بها ؟ قلت منذ البداية ان ايجاد اشكال شعرية جديدة هو نتيجة من نتائج ثورة المضمون ، ولا يمكن ان تتلئ مثل هذه المحاولات الا لشاعر مبدع اصيل وليس لكل من هب ودب »^(١) .

ورأى الرواد الآخرون ما رأاه البياتى ايضاً ، ولذلك يقول جهاد فاضل في مقدمة كتابه المذكور : « لقد مات صلاح عبد الصبور وهو يشعر بالائم لأنه قد يكون مهد لهذا النوع من الشعر . ومات خليل حاوي ، أحد رواد الشعر الحديث ، وفي نفسه شيء من « الحداة » . وأعلن محمود درويش في العدد السادس من مجلة « الكرمل » ان هذا الذي يسمونه شعراً حديثاً ليس شعراً « الى حد يجعل واحداً مثلث متورطاً في الشعر منذ ربعة عقود مخترلاً لاعلان ضيقه بالشعر واكثر من ذلك يمقته . يزدريه . ولا يفهمه » . وقال جبراً ابراهيم جبراً ان القصيدة الحديثة فقدت الموضع الذي كان لها وانسحب القارئ من ساحتها . حتى يوسف الخال الذي احتضن في مجلة « شعر » كل عصيان على التمثيل العربي ومقوماته باسم حرية الشعر والشاعر ، أعلن تبرؤه من هذا الشعر بلغته المحكية وفي ذات الصفحة التي تروج لهذه الانساط اللاشعرية »^(٧) .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضاً ان كثريين منهم يجمعون بين قصور الموهبة وضحالة الثقافة . ولذلك تأتى تصاندهم فارغة تماماً ، بهما حاولوا أن يطفوها بستار من الفموض ، كما ذكرنا من قبل . يقول الشاعر فتحى فوغلى في قصيدة « أغنية عربية .. تنويمات على روى القاف » وهي منشورة في مجلة « ابداع » عدد مارس ١٩٨٥ :

يدنو الموت

وانت تقوم على حرف

تمسك قلبك ان يتناثر

أو يذهب عقلك
فيصبح الصبية خلفك
يعدون وراءك في الأسواق

نسمة الانسان الذى يذهب عقله . . نصبح الصبية . . ويعدون
وراءه في الأسواق صورة فجة تدل على ضحالة في الثقافة ؛ وأين هذا
اللعبة الصبيانية "الضل" من توظيف شعراءنا الرواد للأسطورة والتراجم
في شعرهم ؟ وكيف نقارن هذا التوظيف الساذج لأحداث شعبية مبتذلة
ـ ما أبدعه السيد وصلاح عبد تحببور والبياتى وامل دنقلى ؟ واترا
معنى قول السيد و هو يوظف الأسطورة في شعره ويمزجها بما هو عادى
وشائع في حياة الناس :

تموز يموت على الأفق
وتغور دماء مع الشفق
في الليل المعتم والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
وكان الليل قطبيع نساء
كحل وعباءات سود
الليل خواء
الليل طريق مسدود

وهذا شاعر آخر اسمه محمد أبو دومه (ولا أدرى هل هو من شعراء
الموجة الأخيرة أم ينسب للجبل السابق عليهم) له قصيدة منشورة في
ـ «ابداع» عدد أبريل ١٩٨٥ تحت عنوان «من وريقات زمن أبي ذئبر»
ـ الغفارى حوارية السيف والعنق » نقرأ فيها :

لا .. يا
لا .. وبحق طراوة متكثك .. ،
فالا .. ليتك حين أمرت اضفت الى ..
قائمة سخائك ،
او بالعشق !! ،
لكنت قبلت .. ،

فاكره .. ما اكره ،

حکاماً امaron

بمعروف ونسوه

ورعايا مأمورين به عن وجل ،

او عن حنر قبلوه

ويبدو ان الموجة الجديدة التي يدعو اليها نقادنا الجدد في مجلة « ابداع » ت يريد أن تستبدل الكلمات مانقطع حتى يأتي وقت تصبح العرب فيه امة تتحدث بال نقط ، ومثلاً جاء في الكتب المقدسة « في البدء كان الكلمة » سيقول هؤلاء عما قريب « في البدء كانت النقطة » . ويبدو ان الشاعر محمد ابو دومة هو خير من يفهم روح هذا الاتجاه الجديد فهو يقول لنا :

— لا .. يا .. لا .. وبحق طراوة متلك

و هذه الطراوة وهذا المتلك هو الحساسية الجديدة في القصيدة العربية ، ثم ان هذا الشاعر « يكره .. ما يكره حکاماً امaron » . ولا ندرى على اى وجه نحوى جاءت الصفة « امaron » ؟ . ولكن صنة أخرى مشابهة هي « مأمورين » في قوله « رعايا مأمورين » ينصلح حالها ولا ندرى على اى وجه نحوى جاءت الصفة « امaron » ؟ ، ولكن صفة من حال الصفة الثانية ؟ .

وتقول مجلة « ابداع » في تقديم عدد ابريل ١٩٨٥ « في هذا العدد ، تتجاوز ثلاثة او أربع من موجات - او أجيال - الشعراء المصريين والعرب ، يمثلون دون شك الغالبية العظمى من موجات الشعر العربي للحديث ، منذ بدايات مرحلة حداثته الأخيرة الكبرى في الأربعينيات . لن نجد هنا قصيدة مماثلة لموجة البياتى ونائزك والسياب - وهذه هي الموجة التي نفتقدما في هذا العدد - ولكننا سنجد كامل ايوب ، وحسن التجار ، وناهض الرئيس ، وفاروق شوشة ، ونصر الله ، ومحمد ابو دومة ، وخالد على مصطفى ، واحمد عفتر مصطفى .. وتتوالى الموجات الى عبد المنعم رمضان ، ومحمد آدم وعمر عبد العزيز » .

الم أقل لكم ان النقد هو المسئول الأول عما نحن فيه من سخافات ؟ والحق ان النقد الذى انتشر خلال عقد السبعينيات لم يكن يقل غرابة عن

هذا الكلام الذى نتراء للشعراء . لقد ركبت مجموعة من أسانذة الجامعات فى العالم العربى رأس موجة اوربية شكلية خامدة ، وحاولت ان توحى للناس بأن هذه هي آخر « مودة » للنقد فى اوروبا . ثم جدوا فى نقل مصطلحات وتقنيات هذه « المودة » الاوربية . وتنظيراتها . وارادوا ان يطبقوها على ادبنا العربى منذ العصر الجاهلى حتى الان . ولأن البنائية حركة شكلية بحتة (وقد شهد تاريخنا اتجاهات أكثر منها اغراقا فى الشكلية فقد عجزت عن تقييم الاعمال الادبية والتمييز بين الجيد منها والردىء . ولهذا نسند الذوق ، واصبح كل كاتب او شاعر او متشاعر يدعى انه يكتب على هذا النمط او ذاك) . ويضرب لنا الدكتور محمود ادبييعى فى مقال له بمجلة « ابداع » عدد مايو ١٩٨٤ تحت عنوان « مشكلات الحداثة » ، يضرب لنا مثلا لهذا النقد الجديد . الذى يقول صاحبه : « هكذا نؤسس القصيدة انساتها . نكتها تتعامل معها بحيوية عميقة فلا تسمح للانسان بالتجدد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة مدخله التنوع ، ومداخله بين الانساق . بيد أنها ، رغم ذلك ، تتخل قادرة على بلورة الانساق فى اطر محددة بحيث تتشاءم علاقتها المكانية فى القصيدة بنية متوقرة يضىء كل طرف منها الطرف ابراهيم اليومى ووجوده الخارجى ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من اجله » .

وهذا كلام ، بالاضافة الى أنه غير ذى معنى وغير مفهوم . يشبه « الاكليشيه » . ويمكن ان يكتب عن اي قصيدة حتى ولو كانت لا تمت لشعر بصلة . او كانت فى قمة التجويد والاصالة . ومشكلة امثال هذا الناقد (اقصد ساحب الفقرة المذكورة) انهم لا يفهمون النقد بمعناه الصحيح او انهم لا يملكون موهبة الناقد ولا ثقافته ولكنهم يتطلعون للشهرة والمجد (ولعل هذا هو اسوأ ما منيت به الثقافة العربية فى عقد السبعينيات) . و اذا عدنا الى انجيل السابق عليهم (جيل محمد مندور وغنىمى هلال) وهو اعظم الاجيال ابداعا فى مجال النقد الادبى ، نجد الدكتور محمد مندور يقول : « النقد الادبى في ادق معانيه هو فن دراسة الاساليب وتمييزها » ، وذلك على ان نفهم لفظة « الاسلوب » بمعناها الواسع ، فليس المقصود بذلك طرق الاداء اللغوية محسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام ، وطريقته فى التلليل والتعبير والتفكير والاحساس على السواء ، بحيث اذا قتنا ان لكل كاتب اسلوبه يكون معنى الاسلوب كل هذه العناصر التى ذكرناها^(٨) .

ومكذا نرى أن النقد ، خلال عقد السبعينيات ، قد ساهم بدور كبير فى انسداد الذوق ، وانحراف الناس عن الادب والثقافة بعامة ، واكتفائهم

بثقافة المسلسلات التلفزيونية الهاابطة . التي ربما تحول معها إلى شعوب من البلياء . وسوف تثبت الأيام أيضاً كيف برع هؤلاء النقاد في فن « الانتحار » و « التلقيق » . وكيف سطوا على أفكار الغير بدون وازع من ضمير أو خلق . ويبدو أن فترة السبعينيات كان فترة « انفلات » في كل شيء . بعد أن أصبحت « الفهلوة » و « الشطارة » هما المعيار الاسمي للصعود : ومثلاً كان « المليونيرات » الجدد يبيعون الفراغ الفاسدة والبيض الفاسد والدواء الفاسد . كان المثقفون الجدد يبيعون الأفكار الفاسدة ويحطمون كل ما هو أصيل وعملاق في حضارتنا وثقافتنا .

نعود إلى سلبيات الجيل الجديد من الشعراء عنقول إن من بين هذه السلبيات عدم فهم الكثرين منهم لمسألة الفموض ، مما جعل كتاباتهم مغلفة بخلاف من الالغاز والتعمية لا طائل من ورائه ، ولا ينم عن أي قدر ، ولو ضئيل ، من فن أو عبرية . وقا ساهم النقد أيضاً بدور كبير في ذلك ، لانه إذا جاء داخل في الالغاز من القصيدة نفسها فإنه لا يؤدي إلا إلى واد كل ما بقى من موهبة أن كان ثمة موهبة .

وغموض التصييد « الحديثة في الشعر الأوروبي يقتوم على فلسفة متينة الاركان قوية البنيان ، استبدلت العاطفة بالذهن : وتخلت عن المشاعر النفحة . واستعاضت عن الصور التقليدية المباشرة بالصور الإيحائية الرمزية . ولذلك نان القصيدة بالرغم من غموضها توحى بالكثير والكثير ، غضلاً عن أنها بنية حية مترابطة لا يمكن أن ترفع منها كلمة أو تضع مكانها كلمة أخرى أو تغير من موقع الجمل . ولنضرب لذلك مثلاً بقصيدة « انسجام المساء » من ديوان « أزهار الشر » للشاعر الفرنسي بودلير . تقول القصيدة :

ها قد أتى الزمن الذي تتبخّر فيه كل زهرة

من الساق المهزّة مثل موقد البخور ،

والنفمات والعطور تجعل من المساء مسبحة ،

يا لها من رقصة حزينة تتارجح في إيقاع !

كل زهرة تتبخّر مثل موقد البخور ،

والكمان يبدو مثل قلب جريح ،

يا لها من رقصة حزينة تتارجح في إيقاع !

والسماء حزينة وجميلة مثل منبع كنيسة معزول .

الكمان يبدو مثل قلب جريح ،
اهو قلب حنون بالله اليومى ! ،

والسماء حزينة وجميلة مثل مذبح كنيسة معزول
وقد انفست الشمس في دمها المتخثر .

اهو قلب حنون بالله اليومى
يجتر وجه الماضي المشتعل !

وقد انفست الشمس بالفعل في دمها المتخثر ... ،
اتسقط في نفسي ذكراك وكانتها في صندوق رفات القديسين !

ارأيت كيف يأتي الغموض هنا عميقا في مضمونه ، قويا في شكله
وكيف تتنى القصيدة محملا بكل عناصر الحداثة الحقة . فما هي هذه
العناصر ؟

ولكي تحمل عناصر الحداثة لابد وان تخلو من العناصر المنافية لها .
ولذاك نجدها خالية مما يلى :

أولا — لا يوجد عرض مباشر لعواطف الشاعر . وما تستقبله بن
احاسيسه يأتي اليها بشكل غير مباشر عن طريق الصور .

ثانيا — ليس ثمة شيء متعال ، وذلك لأن الذكرى المشار إليها من خلال
العطر تتم داخل الحدود الفيزيقية للعطر نفسه . ولا يوجد نوع من التوازي
بين الحالة الفيزيقية وبين الرؤية الواقعية أو الايحائية ، وإنما نجد الشمس
خارقة في دمها وكانتها مشروع لفرق قلب الشاعر في لجته الخاصة .

فالعناصر الحديثة اذن هي : ليس هناك تعبير مباشر عن العاطفة
بواسطة صفات كمية ووصفيّة ، وليس ثم تمثيل للعاطفة من خلال تشخيصات
مجازية خاصة . وإنما يتم الاتصال بين الشاعر والقارئ من خلال مسورة
أو مجموعة من الصور التي تحمل قيمة ذاتية وموضوعية في آن واحد . وبهذا
فيما أن وجوده الموضوعي وجود احادي فان معناه الذانى متعدد الابعد .
ومن ثم فإنه يوحى بأكثر مما يعيين فيما يتعلق بموعيد البخور ومذبح الكنيسة
ووعاء التربان والكمان والدم . اي ان الشعر يصل عن طريق الصورة :
وهكذا . فكما ان النهر يترك فضلاته في البحيرة ويخرج منها بمظهر جديد .
فكذلك المفهوم الدائم يمر بمستنقع الاستعارة ثم يخرج منها بشكل جديد .
ثالثية التعبيرية كامنة ، اذن ، بين الذكرى التي تتعمل في نفس الشاعر

وبين رواج ونغمات الكون التي تنهض مثل البخور في أحد المعابد . والكمان المرتعش يمثل همزة وصل بين الشاعر وبين الطابع المادي للجماد السلبي الذي يأخذ الاحساس من الاثر البشري . والكمان يصبح تعبيرا خارجيا عن القلب ، ودالا على كثير من صور الكمانات التي لستخدمها شعراء الرمزية من فرلين الى شعراء الآخرين . فضلا عن صور اخرى لادوات موسيقية مستخدمة على نفس النطاق الرمزي . ان حالة الانسان الداخلية وحزنه ثانية متطابقة مع صفات خاصة^(٦) بالطبيعة .

شعراء الفوض الاوربيون ، اذن ، لا يرسلون الكلام على عواهنه وإنما يقوم تجديدهم على أساس فكري صلب ، ولذلك كثر عندهم اصدار البيانات « المانيفستو » ، فكل واحد يصدر مانيفستو ينظر به لاجاهه ويدافع به عن نفسه . فهل يفعل شعراً علينا المعاصرون ذلك ؟ أم انهما يتذمرون ان التجديد والريادة امر سهل يحمل رايته كل من عرف كيف يرسو كلمة الى جوار اخرى ؟

وقد انتشر الفوض في الشعر الاسياني الحديث في العقد الثالث من القرن الحالى على يد شعراء جيل ١٩٢٧ . حتى عرّفوا بأنهم شعراء سرياليون . ولو لا خبيق المقام لقمنا بتحليل كثير من شعرهم ورأينا ما ينطوى عليه من غموض و هل هو غموض بلا معنى مثل شعر شعرائنا الجدد في مصر أم انه غموض شاعرى يبلغ قمة الجودة والصناعة في الشعر ؟ . وسوف اكتفى بتخصية « انشودة الفارس » لفيديريكو حارثيا لوركا ، ابرز هؤلاء الشعراء وأشهرهم على المستوى العالمي .

تقول هذه التخصية :

قرطبة

بعيدة ووحيدة .

فرس اسود ، وقمر كثير

وزيتون في جمعتي

ويرغم معرفتي بالطرق

ان اصل ابدا الى قرطبة

عبر السهل ، وعبر الريح

فرس اسود ، قمر احمر

الموت يرنو الى

من ابراج قرطبة .

يا له من طريق جد طويل !

يا له من فرس شجاع !

ويا لي من الموت الذي ينتظرني

قبل ان اصل الى قربة

قربة

بعيدة ووحيدة .

وقراءة هذا الشعر في لفته الاصلية لها مذاق خاص . ولكن الترجمة . على اية حال ، توضح ما في هذه الابيات من روعة ، وما تشتمل عليه من عناصر حديثة : مثل تراسل الحواس ، والتعبير بالصور الايحائية . والبعد قدر الامكان عن السهولة وال المباشرة . مع عمق المضمون وجودة نسبك الفنى . ولبيت شعراءنا احاديث يتغرون على قراءة قصائد الشعراء " المعالين الكبار " .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا انهم يمارسون نوعا من الحجر على الشعر : انهم يتصورون ان هناك خطأ صاعدا ينطلق من تاعدة شعراء الخمسينيات ويتطور تطورا سريعا نحو النغموض او بتعبير ادق نحو « التعمبة والالغاز » ، ويمضي نحو الشكلية الصارخة وتحطيم القوالب الشعرية وكل القيم الموروثة . ونظرا لان ايقاع التطور والتجديد عندهم يغوص كل حد معقول فانهم أصبحوا يعتبرون شعراء الخمسينيات سلفيين ، مع ان التجديدات التي استحدثتها هؤلاء الرواد الكبار هي التي ستظل تحكم اصول الشعر لفترة طويلة قادمة . أما تغيرات هؤلاء الشبان الجدد التي لا تحكمها تائدة ولا تمسك بها اصول عقلية او فنية فسوف تمضي ادراج الرياح ولن تثير اهتمام احد مثلا لا تشير اليوم اهتمامات القراء ولا تلقى منهم الا الاهانة والازدراء .

ويتصور هؤلاء ان هذا هو الخط الاوحد للشعر وكل ما عداه تبضـ الـ رـيـحـ ، ولذلك فانـا نـجـدـمـ ، مـثـلاـ ، يـسـتـكـفـونـ انـ يـكـونـ فـيـ دـاـئـرـتـهـمـ شـاعـرـ مـوهـوبـ مـثـلـ فـارـوقـ جـوـيـدـةـ لـاـ لـشـ ، الاـ لـاـ شـعـرـهـ يـحـمـلـ نـفـعـةـ روـمـانـسـيـةـ شـفـاقـةـ وـطـابـعـاـ وـجـدـانـيـاـ اـصـيلـاـ . وـلاـ نـدـرـىـ ماـ الـذـىـ يـمـنـعـ مـصـيـدـةـ الشـعـرـ الـحرـ انـ يـكـونـ لـهـ شـاعـرـاـ روـمـانـسـيـ مـثـلـماـ كـانـ لـلـقصـيـدـةـ الـعـمـودـيـةـ شـعـرـاؤـهاـ روـمـانـسـيـوـنـ الـذـيـنـ اـثـرـواـ الـوـجـدانـ الـعـرـبـيـ فـيـ فـنـنـاتـ مـنـ "ـفـنـنـاتـ باـعـذـبـ"ـ الشـعـرـ وـاـخـلـدـهـ ؟ـ وـماـ نـحـنـ نـرـىـ الشـاعـرـ فـارـوقـ جـوـيـدـةـ ،ـ الـذـىـ ظـهـرـ خـلـلـ عـقـدـ السـبـعينـيـاتـ ،ـ بـخـلـعـ عـلـىـ القـصـيـدـةـ الـعـرـبـيـةـ روـحـاـ اـنـسـانـةـ اـغـنـتـهـاـ "ـالـنـاسـ

خلال تلك الفترة . ومن ثم لم يكن غريباً أن يمنحه القراء ثقتهما بعد أن سحبواها من هؤلاء المتشاعرين الجدد . واقرأوا معنى هذه الأبيات من القصيدة الأولى في ديوانه « شيء سيبقى بيننا » . تقول :

لماذا أراك على كل شيء بقلاباً .. بقلاباً ؟
إذا جاءتني الليل القاك طيفاً ..
وينساب عطرك بين الحنایا
لماذا أراك على كل وجه
فاجرى اليك .. وتابى خطایا

فهذا شعر وجداً ينساب انسياضاً ، ويعبّر عن أجمل ما في النفس الإنسانية ساع صفاتها وتفردها وامتزاجها بروح الشعر . وتتبّع درجة الانسياب عند الشاعر قمتها حتى ليخرج منه الشعر خليلياً (نسخة التي **الخليل بن أحمد الفراهيدي** وتعني أنه يخرج موزوناً مقوياً) دون أن يشعر ، ولذلك تتقدّم الأبيات الأخيرة من القصيدة المذكورة (ونكتبه بوزنها العروضي)

لماذا أراك على كل شيء
كتلك في الأرض كل البشر
كتلك درب بغير انتهاء
وانى خلقت لهذا السفر
إذا كنت اهرب منك .. اليك
فقولى بربك .. أين المفر ؟!

فالقصيدة عند غاروق جويده تقدم له نسمتها طائعة مختاراً : واظن ان هذا الشاعر لو بذل جهداً في صياغة القصيدة ودرس الآداب العالمية والتراث العربي دراسة وافية متأنية لاصبح من اكبر شعراء العربية . ولنقرأ أبياتاً من قصيّته « سلوان .. لا تحزنني » التي نشرت بجريدة « الاهرام » في ١٠ ابريل ١٩٨٥ ، تقول :

الحزن في القلب ، في الأعماق ، في دمنا
يأس طويل فكيف للجرح يندمل
أيامنا لم تزل بالسوهم تخدعنا
قبر من الخوف يطسوينا ونحتمل

لا تسألينى لماذا الحزن ضيئنا

ولتسألى الحزن هل صاقت به السبل

انها مصيدة عمودية ، كما ترى ، لكنها نابضة بالشمر ، وبالدفء . وبالروح الانساني . محملة بأرق المشاعر واعندها واجملها . ان الشاعر ماروق جوبيه يمثل ظاهرة غريبة من بين شعراء السبعينيات ، وهو يحتاج الى ان يدرس في اطار تجربته الذاتية ، التي تختلف بالطبع عن تجارب ابناء جيله ، لكنها لا تقل اهمية وابداعا عما انتجه بعضهم من ذوى الموهبة والأصالة . واذا كان الكثيرون من هؤلاء يسخرون من كل من يكتب على غير طريقتهم فلنتركهم وشأنهم فالزمن كفيل بالحكم عليهم . والقراء لهم ذوق لا يخطئ ابدا . ويكتفى انهم معزولون لا يسمع بهم احد ، ولو لا ان مجلة « ابداع » قد توفرت على نشر انتاجهم الردىء واعطائهم صكا بالريادة لما كان ثمة حاجة لتحليل قصائدهم المشوهة .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا ان الكثرين منهم عاجزون عن ادراك روح التراث ، وان قصائدهم تبدو وكأنها نسخة واحدة متكررة ، واعتقادهم بأنهم ولدوا فنانين وعظاما وانهم اكبر من النقد ، وتعزفون في التجديد ، وعدم فهمهم لروح التأثر ، وهجومهم على كل من سبقهم ... الخ ولن نقاش كل هذه السلبيات فيما بقى لنا من سطور . وانما سوف نكتفى بواحدة منها ، نرى أنها تشمل ما بعدها . وهي « عدم ادراكهم لروح التراث » وذلك لأنهم لو فهموا التراث حق الفهم لما كانوا نسخا مكررة ، ولما توهموا أنهم اكبر من النقد ، ولما تطرنوا في التجديد (كما يذعون) ، لأن ما يصنعون ما هو الا غباء) ، ثم لهم لو ادركوا روح التراث لعرفوا كيف يتاثرون بمن سبقوهم . ولعلموا قدرهم فانتصروا عند توجيه الاتهامات لمن سبقوهم وتأصلت رياضتهم على طريق الثقة العربية .

انهم لا يدركون ان علاقة الشاعر او الاديب بالتراث علاقة جدلية . واذا كان « **الديالكتيك** » الذى اكتشف قانونه الفيلسوف الالمانى العظيم هيجل قد نادى وانتشر فى كل انجاء العالم ، وكان له دور كبير في تطور العلوم والفنون فى اوروبا فاته لم يأخذ هذه لشهرة وهذا الدور الكبير الا لما يتضمنه من صدق وواقعية ورسوخ . ان تعامل الاديب مع تراثه يأخذ شكل المنطق الجدلى : الموضوع ونقيس الموضوع ثم المركب منها . اى انه لابد وان يحدث تفاعل ايجابى خلاق بين الاديب وتراثه بحيث لا يكون عالى على هذا التراث ولا يعمل على تحطيمه ، ولنما يبدع فنه الجيد على ضوء تلك الروح التاريخية المسارية فى التراث . وهذا ما ادركه

الشاعر المجدد العظيم خليل مطران الذى يقول في مقدمة ديوانه : « تابعت السابقين في الاحتياط باصول اللغة ، وتوسعت في مذاهب البيان مجازة لما اقتضاه العصر ، كما فعل العرب من قبلى ، وأمنيتى كانت أن أدخل كل جديد في الشعر العربي بحيث لا ينكره ، وإن استطع اقناع الجامدين بأن لفتنا أم اللغات ، اذا حفظت ، وخدمت حق خدمتها ، ففيها ضروب الكفاية لتجاري كل لغة قديمة وحديثة في التعبير عن الحقائق والجلائل من أغراض النون » . ويقول الدكتور محمد غنيمي هلال في مقال له تحت عنوان « التجديد والتقليد » (منشور في كتابه قضايا معاصرة في الأدب والنند) ص ٤١ : « ظاهرة التجديد في الأدب تشبه . مع ذلك ، ظاهرة التقدم العلمي في أن لها أصولاً عامة ، وأساساً جوهرياً لا غنى عن دراستها للوقوف على طبيعة هذا التجديد والسير به في طريقه التويم . وهى أصول وأسس تتفق وطبيعة الأشياء ، ومصدرها تاريخي كذلك ، لأنها في جوهرها مأخوذة من التجارب التي مرت بها الأداب العالمية في تاريخها الطويل .. وأول ما انبه إليه هو أنه ليس من جديد في الأدب جدة مطلقة . أى لا طفرة في التجديد الأدبي . فمهما بدا الجديد طريفاً رائعاً ، فله مع ذلك عياله التدريجية البطيئة التي تجعل منه ظاهرة طبيعية لدى المتأمل المعن في النظر ، ثم له بعد ذلك بخوره - مهما كانت ضئيلة - فيما سبقه ومهد له » .

فالتجديد أدنى لا يمكن أن ينتهي من فراغ ، ولا يمكن أن يتم بواسطة التحطيم غير الواعي والتفجير الفجيري مسئولاً ، والا أصبح مجرد انزلاق في اخطاء اسلوبية وبلاغية ونحوية ، وخلا تماماً من أى قيمة أو مضمون ، كما رأينا في النماذج التي قدمناها لبعض شعراء الموجة الأخيرة . والشعراء الكبار في أى أمة يحافظون على الروح الأصلية في تراثهم . وإذا أخذنا الشعراء الإسبان الكبار كمثال نجد أن الشاعر الكبير خوان رامون خمينيث (ولد عام ١٨٨١) وحصل على جائزة نوبل في الأداب عام ١٩٥٦ ، قد تأثر في بداية حياته بحركة الحداثة (الموديرنزم) ، كما تأثر بالشعراء الرمزيين الفرنسيين ، لكنه لم يلبث أن ترك هؤلاء وأولئك ، ورأى أنه لابد وأن يبدع وفقاً لما هو أصيل وواسع في الروح الأسبانية وهو الشعر الشعبي واللتئار الوجданى أو الداخلى . وفعل نفس الشيء شعراء آخرون مثل أنطونيو ماتشادو وسيجيل دى أونامونو . وأيضاً كان موقف جيل ١٩٢٧ إشبيلية بذلك . ولهذا فإن هؤلاء جميعاً يعدون أعظم الشعراء الإسبان على الإطلاق .

ثم ان « مودة » الحداة في حد ذاتها ليست تيارا بلا نهاية . واذا كان مؤلاء المحدثون الجدد يتهمون الشعراء الرواد بالسلالية فماذا ستقول عنهم الاجيال التالية ؟ . ان شعراءنا الجدد مدعاوون لمراجعة موقفهم . والتخفيف من صلفهم وكبرياتهم . والوقوف كثيرا عند النماذج البارزة من ابداع سابقيهم وعليهم ان يخسسو « حساسيتهم الجديدة » « بعض العصر وقضايا الانسان العربي في هذه الفترة الحرجة من تاريخنا ». عليهم ان يكونوا على مستوى « سناء حيدلة » «فتاة اللبناني ذات السنة عشر ربينا التي ركبت سبارة ملغومة بها اربعينات كيلو جرام من المفرقعات ، وقادتها بنفسها ، ومضت بها لتواجه شلة آثمة من جنود الاحتلال الاسرائيليين في جنوب لبنان . وتمزق جسدها الغض الطفولي وهي تضرب : عظم الامثلة واروعها واخلدها في تاريخنا .

- (١) انظر شارل بلا « ابن سعيد الاندلسي - حياته وأثاره » وهي محاضرات القاعدا هذا المستعرب الفرنسي « شارل بلا » على طلبة اللغة العربية وأدابها بكلية الآداب -جامعة الأردنية مлем ١٩٦٥ .
- (٢) نشر الاستاذ عبد الحكيم قاسم دراسة عن هذا الديوان في مجلة « ابداع » عدد أبريل ١٩٨٥ .
- (٣) المقال المنكر بمجلة ابداع ، ص ١٠٤ .
- (٤) انظر في مجلة « ابداع » عدد ابريل ١٩٨٥ ذلك اللقاء الذي اعده الاستاذ احمد فضل شبليول مع ثانية عشر شاعراً مصرياً وعربياً يتحدثون عن قضايا الشعر المعاصر وانشكاليات التراث والحداثة ورؤييهم لواقع القصيدة العربية المعاصرة ، ويناقشون بعض ما جاء في كتاب جهاد فاضل « قضايا الشعر الحديث » .
- (٥) المصدر السابق ص ١٤٥ .
- (٦) انظر كتاب جهاد فاضل « قضايا الشعر الحديث » ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ ، ص ٢١١ - ٢١٢ .
- (٧) المصدر السابق ص ٩ و ١٠ .
- (٨) د. محمد مندور ، « في الادب والنقد » ص ١٠ .
٩١. انظر تحليلاً كاملاً لهذه القصيدة في كتاب الناقدة الامريكية آنا بالاكسان عن « الحركة الرمزية » ، الترجمة الإسبانية ، طبعة جواداراما ، مدريد ، ١٩٦٩ ص ٥٤ - ٥٦ .

شعر

أسئلة إلى العصفور

محمد سليمان

دائما كنت وحدي ..

يعرف الكركن

وغيابات قلبك ،

والعاصفات انتبه

انني .. في الوطن

* * *

* * *

دائما كنت وحدي

ارج المقطم

او أحمل الطرقات

وارتق ثوبا لصنفاصنة

او أشق قناة

واصفو مع النيل او اتكدر ،

أقفز في مهرجان الحقول

وأقتلع الواندين الذين يدكون راسك ،

هل كنت يا صاحبى في المدينة .. ؟

هل كنت حثلا .. ؟

وهل كنت دوامة .. ؟

أم نعست ،

وأفلفات عينك ،

أقبلت بعد زمان شرث ،
تحنن ثوبا من الريح ،
 تستجوب المصقات ،
 وتعمل كراسة في يمينك ،
 كراسة في شمالك ،
 تبحث بين العلامات والنعف الظاهرة ،
 عن فاصل للنجابة ،

قل لي

هل رأيت للوطن

أم قرات الصنواين في مقل المارين ؟
 نظرت .. اعتصمت ببئر وقبعة ،
 وانطلقت تحديث عن آخر الماء ،
 هل كنت في الماء .. ؟

بللت نفسك .. ؟

أم غادرتك النجوم

فصرت ترى النهر قطا
 وأعمدة الضوء أضراحة
 والشراع كمن

* * *

* * *

دائما كنت وحدى
 يعرف الكركن
 وتعرفت ربيع

ولا يعرف الاصدقاء الذين يصيدون أرزاقهم
 يصداؤن .. يذوبون خلف عناوينهم
 ملتقى الطبول من يرحب النار يا صاحبى ؟
 لم تقعْ ..
 لمن يجعل للجرح بوابة للوطن .

فَاكِرِيْنَهَا سُهْلَةٌ

اعتماد عبد العزيز

فاكريـنـها سـهـلـةـ . . . زـعـقـ بـهـاـ فـيـ وجـهـنـاـ فـجـأـةـ . . . هـذـاـ الرـجـلـ الـذـىـ
مـرـ سـرـيـعاـ مـنـ اـمـامـاـ وـنـحـنـ نـمـشـيـ بـجـوـلـ الـحـائـطـ . . . لـنـقـضـتـ صـاحـبـتـيـ . . .
وـكـادـتـ تـنـتـلـتـ مـنـهـاـ صـرـخـتـهـاـ . . . وـلـكـنـهـاـ اـكـتـنـتـ بـأـنـ تـقـنـتـ وـتـلـقـىـ عـلـيـهـ نـظـرـةـ
مـتـوـجـسـةـ مـرـتـعـبـةـ . . . اـمـاـ اـنـاـ فـقـدـ اـعـجـبـتـنـىـ جـداـ الـطـرـيـقـةـ لـتـىـ نـطقـ بـهـاـ
هـذـهـ الجـملـةـ . . . وـارـدـتـ اـنـ اـسـتـوـقـمـهـ لـاسـالـهـ عـمـاـ يـقـصـدـ . . . وـلـكـنـ
شـدـةـ يـدـ صـاحـبـتـيـ مـنـعـتـنـىـ . . . وـهـىـ تـقـولـ فـيـ غـضـبـ : .

— نوع الغـوسـ المـتواـنـرـ الـآنـ حـوـلـ نـصـفـ الـمـوـجـوـدـينـ إـلـىـ مـجـانـينـ

وـالـنـصـفـ الـآخـرـ إـلـىـ وـقـحـيـنـ .

ولـمـ اوـنـقـهـاـ فـيـ دـاخـلـىـ . . . مـلاـ شـكـلـ اـلـرـجـلـ وـلـاـ مـلـبـسـهـ يـضـعـهـ فـيـ
اـحـدـهـمـاـ . . . وـلـانـ أـمـنـتـ فـيـ نـفـسـيـ أـنـ فـعـلـاـ غـيرـ طـبـيـعـيـ . . . وـعـنـدـمـاـ حـاـوـلـتـ
اـنـ اـعـبـرـ لـهـاـ عـنـ وـجـهـةـ نـظـرـيـ الـخـاصـةـ كـانـتـ تـدـ تـالـتـ :

— اـكـمـلـ لـكـ مـاـ حـدـثـ . . . فـبـعـدـ اـنـ اـشـتـرـيـنـاـ كـلـ شـئـ وـحدـدـنـاـ الـمـيـعادـ

جـائـنـىـ لـيـقـولـ . . .

، لأنـيـ لاـ أـعـرـفـ مـاـ أـرـيدـ وـلـاـ كـيـفـ اـحـقـقـهـ . . . وـلـانـيـ أـشـعـرـ بـالـوـحـدـةـ
حتـىـ الجـفـافـ . . . كـنـتـ أـنـذـلـ الشـواـرـعـ الـزـدـحـمـةـ وـأـنـدـسـ وـسـطـ النـاسـ . . .
وـأـتـعـدـ أـنـ أـصـطـدـمـ بـهـمـ عـسـىـ أـنـ يـشـعـرـ بـىـ أـحـدـ اوـ يـرـدـ عـلـىـ اـعـذـارـىـ
أـحـدـ . . . اوـ أـنـ يـتـشـاجـرـ مـعـ أـحـدـ . . . دـوـنـ جـوـىـ . . . وـلـانـيـ بـلـاـ مـورـدـ
يـسـمـعـ لـىـ بـمـذـاجـمـةـ الـمـحـترـمـاتـ دـائـمـاـ . . . وـلـانـيـ بـلـاـ «ـ وـاحـدـةـ »ـ اـفـضـلـهـاـ ..
نـقـدـ اـقـسـمـتـ بـأـغـلـطـ الـإـيمـانـ وـأـنـاـ سـائـرـ فـيـ الـطـرـقـاتـ مـرـةـ اـنـ اـتـرـوـجـ أـوـلـ مـنـ

تردد على ابتسامى لو قبلت ... وقد حدث .. ومع ذلك رفضت أن تتخلى عن مهنتها لأنها كانت تؤمن بأن الحصول على عملة صعبة واجب وطني .

« قالها لى من شهور الولد الذى كان يقود مظاهراتنا في الجامعة منذ سنوات وكنا نتوقع أن ... »

ونبهنى صباح صاحبى وهى تقول :

— ها .. والآن ما رايک ؟ !

— آه .. أرى أن تحاول الجلوس قليلا في أي مكان حتى نحكم أفضل .

— ليس معى الا جنبه ونصف .

— ومى خمسة وسبعون قرشا .

احلم أن أرتوى أنا وفتاتى بشراب العرقسوس فى شارع سيدنا الحسين .. وأن نلتهم كيزان الذرة الساخنة بجوار القلعة .. وأن نقرقر أكياس الترمس عنى كورنيش النيل ... ويدها فى حضن يدى تعلمنى ابجديات العشق ... وأن نجمع نقويننا معا ونشترى بها دايوان فؤاد حداد الجديد .. وأخر اعمال الطيب صالح .. ونبادلها ...

« أمنية حمس بها فى خطاب شاب صغير قبل أن تعتقله الأحداث الأخيرة ». . .

— جلسنا .. أسمعينى رايک ، فأنا احتاج اليه ، قال بعد أن عاد أنه بحث عن بيته كثيرا ولم يعثر عليه .. حتى دله عليه جار له قابله بالصفة .. ولم يصدق أن سنوات غربته القليلة بالخارج تزيل الباب للحديدى الخارجى للبيت ... وتنقضى على الفنان الذى كانت تملأه الزهور أحيانا ... والشئ الذى لم يستوعبه بسهولة هو كيف أنه أصبح ينزل أربعة درجات من السلم حتى يصل إلى باب شقته بعد أن كان يصعد من قبل ستة درجات لاعلى ... ولم تستطع الشهادة العلمية التى حصل عليها ان تقنعه بما تقبل عن سر اختفاء الدرجتين الضائعتين .

— ولكن هل يعتبر ما أنويه هذا جائزا ؟!

قال الذى تميّت حبه من الأزل ... انت كرغيف الخبز البلدى لحظة خروجه من الفرن ... وأموت فيك وبخونك ... لكنه يحيا الآن بطعام من اشتراه بشقة في مصر الجديدة .

— طلباتكم ؟

قالها الرجل دون ان ينحني او حتى يبتسم اجبنا بعد ان حسيناها
جيدا :

— اثنين جيلانى .

وقبل ان تكمل صاحبى حديثها الذى سرعان ما يعيىنى الى داخلى .. غمزتني قائلة :

— انظرى !!

كان الخمسة يمسحون المكان بأعينهم لحظات قبل ان يختاروا المائدة المجاورة لنا ...

نظرنا لبعضنا البعض وابتسمنا .. كان اثنان منهم يرتديان النظارات الطبية ... رغم ان اكبرهم لم يكن قد بلغ الثانية عشرة من عمره ، وأصغرهم في حوالي الثامنة ، وبينهم طفلتان .

علقت وهي تتنهد :

— كل شيء الان يبدا مبكرا ..

ووانقتها ... ولكن عندما قال احدهم في اقتضاب وقوه للرجل الذى يحمل القلم وللنوتة الصفيرة ، خمسة تهوة سادة ، ٠٠٠ شعرت بالقلق ... وبدأت التصنت .

— اكتشفت انها تسمى من ابي المدام .. ومن اخى مامى .. ومن الشغالة المست هائم .. ومن اقاربنا تانت وأبله ، ومن اصدقائها ريري ودبى .. ومن ابيهما فونو .. ومن اختها نيفى .. وبالنسبة لى نهى ..

— ولكننى اخشى ان اسى فهمه ..

وزحزحت الكرسى ناحيتها حتى اسمع اوضاع ..

— اما انا فقد قرأت لكم ان شخصا يدعى محمد على قام بتكسير الملاط اى الفطاء الذى كان يغطى الاهرامات الثلاثة واستولى عليه .

— دون اى اعتراض — ليبنى بها قصر الجوهرة الذى احترق بعد ذلك ... في حين ان شخصا آخر في عصر آخر كان يهدى من هذه الاثار من يشاء ويتجاهر ببعضها كيف شاء — دون ان يهتم هذه المرة بمن يعترض وبينما او الى انا الزحف اليهم في حرمن وحذر كان احدهم يقول :

— ولكنى اطالب برأيك هنا فيما زفتةلينا اخيرا الجريدة من يشرئ هذا النجاح الباهر في نقل المعبد الفرعونى النادر مع مياه النيل ومعجزة

تركبيه مرة ثانية ولكن في الولاية الأمريكية مقابل مساعدتها لنا باثنتي عشر مليون دولار .

— «هناك شيء في الكرسي ... أم أن تلقيك هذا تعبير عن رفضك لاقتراحي .

— أما أنا فأعتذر بشدة لأنني لم استطع الانتهاء من الكتاب الموسوعي^١ الذي فيه هذا العلامة الزاهد الذي حدثكم عنه المرة السابقة .. وإن كنت أستطيع ان الشخص لكم رأيه في اسد العالى حيث يرى ..

— ببني وبينك .. أنا خائفة جداً ان أضعف واجد نفسي ..

ووجدتني اطلع منهم للآخر وانتظر سماعي بينما قال هو في حسم:

— مازلت عند رأيي الذي قلته لكم من البداية من أننا يجب ان نلجم الى ... وفجأة قطع كلامه شيء لم ادركه الا من نظرات القسوة والشراسة التي يوجهونها جميعاً الى .. فعدت انى صاحبتي التي كانت قد وقفت وتدعونى معها للنهوض لأننا تأخرنا كثيراً ... وقد انفرجت اسارييرها وارتحت وهي تتقول لي :

— مثلاً عندك حق .. هذا هو الحل الوحيد ألمى وبينها كنا نعود الى جوار الحائط في نفس الطريق السابق وقد أمسكت صاحبتي بذراعى .. كانت صورة الأطفال وهم يشربون فناجين القسوة السادة تترقص في عنف أمام عينى وقد أخذ حجمها يكبر ويتوارد في كل مرة .. في حين زرع في من كل الجهات وبترددات مختلفة صوت الرجل الذى قابلنا من قبل ... فاكرينها سهلة .

مندور .. الفكر عبر الممارسة

أبو سيف يوسف

غاية هذا المقال القصيري ان يكون تحييّة لذكرى محمد مندور بمناسبة مرور عشرين عاما على رحيله . وان يكون في الوقت نفسه دعوة الى الاهتمام بتجميع ودراسة تراث هذا الفكر السياسي ، والمتناقض في البارز في حركة التحرر الوطني والاجتماعي ، والمدرس الجامعي والذي عرف بثقافته الموسوعية .

ولقد ارتبط ما قدمه مندور الى شعبه ووطنه بذلك النهوض العاصل الذي ميز حركة التحرر الوطني في حقبة الأربعينيات . ومن المعروف أن حركات التحرر الكبرى ، والثورات عموما ، تتحول هي بذاتها الى تيارات وقوى منظمات وأحزاب طبيعية بل وأحيانا - ان لم يكن دائما - الى شخصيات او نماذج بشرية تجسد اتجاهات وتيارات وثيقية في المجرى الثوري العام .

ويمكن ان نضيف : ان عملية التحول هذه تقترب ببعض عيوب ومشاق حقيقة . وأنه اذا امكن في لحظة من اللحظات ان نحدد سلما الخطوط العامة لقوى الثورة من ناحية وللقوى المناهضة للثورة من ناحية اخرى ، فان هذا لن يكون من السهلولة يمكن ان يتحقق دائما اذا اخذنا انفرادا بعينهم وحاولنا ان نتتبع سلما باتجاه حركتهم في غمار حركة ثورية مذكورة فقط من مجرد الالام السريع بأصولهم الاجتماعية او توجهاتهم الانسانيوجية التي يمكن ان تكون قد برزت في مرحلة معينة من مراحل حياتهم .

هذا سوف نضرب مثلا لذلك محمد مندور نفسه . فهذا الشاب الذي ولد في عائلة متواسطة من اعيان الريف . كان قد انتهى دراسته في كلية الآداب والحقوق معا وسافر عام ١٩٣٠ في بعثة "إلى جامعة السوربون" . وهناك أمضى تسع سنوات حصل فيها على عدد من الشهادات منها : دبلوم في الاقتصاد السياسي والتشريع . وشهادة في ادب اللغة الفرنسية وفقها ، ودبلوم معهد الاوصوات . ودرس اليونانسة القديمة واللاتينية . ودرس

الفلسفة والموسيقى وتاريخ الفن والاديان وزار العديد من متاحف اوروبا . فمثل هذا الشاب بتعليمه البير الى الكلاسيكي كان يمكن ان يستقر نهائيا في وظيفته الجامعية وعمله الاكاديمي البحث . بل كان يمكن ان يتجه أيضا الى العمل في مؤسسات المال والاعمال ، او يحترف السياسة واضعا عينه على الدوام على كرسى الوزارة كما فعلت اجيال سباقته من ساسة النظام القديم . لكن محمد مندور اختار طريقا آخر : ان يدخل في صدام مع **النظام الملكي التابع** . ولختار ان يكون مدخله الى ذلك الاتصال بالرأي العام عن طريق الصحافة . فاستقال من عمله الجامعي . وعمل في « جريدة المصرى » ولكنه نصل منها لانه لم يقبل ان يطمس راييه او تمحي شخصيته . وبالقياس المادي كان العمل في « جريدة المصرى » يعني اجرا اكبر ، وفرضها اوسع لسلق السلم الاجتماعي . لأن الجريدة كانت تمثل تيار فى الوفد ي بيان السرای وينفتح على عالم المال والاعمال ويفازل الولايات المتحدة الامريكية . لكن مندور آثر ان يعمل رئيسا لتحرير جريدة وفدية وطنية هي « الوفد المصرى » . وهو بهذا قد حسم الاختيار لينحاز الى للجناح الوفدى الاكثر شعبية . والاشد خصومة للسرای ، والواضح في نزعته الجمهورية . وبهذا الاختيار حدد ندور موقفه من الحركة الوطنية المعادية للامبرالية ولحلف كبار ملاك الارض والرأسمالية المصرية ذات المصالح المشتركة مع رأس المال الاجنبى .

وفي داخل جريدة « الوفد المصرى » كان عام طريكان : أن يطبع المقالات الانشائية – وبأسلوب لا يفهمه غير الخاصة – عن « المسئلة المصرية » ثم يروح يلتمس – وفي ضعف تقطيع العبارات النارية – الاستقلال الشكلي من الانجليز المحتلين . لكن مندور اختار طريقا آخر هو طريق الدعوة الى ما اسماه « بالتفكير المذهبى » . وعندہ ان مصر « تواجه ثلاث مشاكل تكى منها حلها الواضح : مشكلة الاستقلال السياسي ، وشكلة اثرياء الحرب ، ثم مشكلة الظلم الاجتماعي المزمنة المتصلة ، وتلك الأخيرة هي التي يجب ان يجتمع حولها تفكيرنا المذهبى . أما الظاهرتان الاخريتان فعارضتان » . ولكن مندور لا يقف عند حد الاكتفاء بهذا التفكير المذهبى . فلما كانت المذماه السياسية ، عنده ، لا تعيش في فراغ الصدور ، فقد تعين لهذا على اصدان كل دعوة الى انقاذ الوطن وانها منه أن يضموا الصنوف وان ينظموا انفسهم « لأن من يبحث عن حل لمشكلة العيش في حاجة اولا ان يبحث عن مبادىء ، ذلك الحل ، وعن الطرق العملية لتحقيق تلك المبادىء » . وغيمما يتعلق « بالتفكير المذهبى » فقد كان نسمعه . كما كان نراه مهموما بصياغة ما اسماه بالفقدة التي يتعمى على الوفد ان يتبناها . وكانت القضية الاجتماعية عند حجر الزاوية في بنىان هذه العقيدة . وكان قد رفض « الاقتصاد الحر »

الذى يمكن الرأسماليين من أن يطحنا لفلاحين ، ويصيب العمال بالتميل ولا يؤمنهم في شيخوختهم ومرضهم . وفي مجتمع الاقتصاد الحر : هذا ، لن يكون المتفقون باحسن حالا من العمال وال فلاحين .

وأى وقت مبكر : وفي عام ١٩٤٤ : طرح مندور ما اسماه بمشكلة « العمالية الفكرية » وحدد انه يقصد بهذا التعبير « نشوء طبقة اجتماعية جديدة ينزل فيها المشتغلون بالمسائل العقلية منزلة العمال بما لهم من حقوق ومطالب ومشكلات » . وتوقع ان تنفجر هذه المشكلة عندما تنتهي الحرب العالمية الثانية . وقد حاول مندور ان يصيغ عقيدته في شعارات بسيطة ومفهومة من الكانة . من هنا حملت جريدة الوفد المصرى على صفحاتها الاولى دائمآ شعارات ثلاثة « استقلال وادى النيل – الديمقراطية السياسية – العدالة الاجتماعية » . ولم تكن هذه الشعارات متباينة ومتكلمة فحسب ، بل كانت ذات محتوى جديد . فالاستقلال لن يكون لمستقل الشراكسة مع المستعمرين ، ولن يكون مسألة شكلية ، وكان مندور يقول ان – الاحتلال الاقتصادي او التبعية – هي ما يتعمى ان يصنف بالكامل . اما للديمقراطية السياسية فلن تكون ديموقراطية دستور ١٩٢٣ . ماذا الدستور الذى ينص على توفير الحريات الاساسية للأفراد والجماعات ثم ما يليث أن ينقض على هذه المبادئ العظيمة بعبارة تتردد في موالده تقولا : كل هذا « في حدود القانون » . ولما العدالة الاجتماعية فلا يمكن ان تقوم في مجتمع يكون المال فيه اساس تقسيم الناس الى طبقات . وعند مندور ان المصدر الحقيقي للثروة هو العمل .

وكانت هذه الافكار في حاجة الى وعاء يحتويها . الى تنظيم ؛ وقر عند مندور أن يكون الوفد ، ذلك الحزب القائم اذ ذاك ، هو الوعاء . ولم يكن بخافل عما في داخل الوفد من تركيبات اجتماعية متناقضة المصالح والتوجهات . ولكنه اتجه الى الارتباط بقاعدة الوفد الشعبية والوطنية ، وiben فيه من فلاحين وعمال وطلاب ومتقين وغيرهم . بهذه الفئات هي التي اتجه اليها واندمج بها واصبح واحدا منها . وهذا يفسر لماذا اختار أن يكتب مندور باسلوب سهل مفهوم حتى عندما كان يتعرض في مقالاته الافتتاحى لقضايا اقتصادية صعبة بطبعتها : مثلا عن الارصدة الاسترلينية ، ودور البنك الاهلى – اذ ذاك في الأربعينات – في الاقتصاد الوطنى ومشكلة القطن وغير ذلك .

ومع النهوض الضطرد لحركة التحرر الوطنى لم يكن غربيا ان يتحول مقره في جريدة «الوفد المصرى» ثـم فيما بعد ، في جريدة «صوت الامة» الى

مركز حقيقي تجتمع حوله وترتبط به وتفاعل معه مختلف التيارات الفكرية والسياسية الوطنية والتقدمية . ونحن نعلم ان مندور لم يكن ماركسيا بمعنيته ، لكنه فتح صفحات الوفد المصرى لتعاون شجاع وخلق مع المثقفين الماركسيين وتعاون معهم ، واثمر هذا التعاون ثمرات رائعة تمثلت في ذلك الفكر التقدمي الذى تبنته صحيفة الوفد المصرى وصوت الامة والذى ساهم في تعميق وعي القوى الوطنية والشعبية بواقعها الاجتماعى . ولعلنا نذكر هنا — على سبيل المثال — سلسلة التحقيقات التى نشرتها «الوفد المصرى» تباعا تحت عنوان «الباشوات الرأسماليون» . وفي النهاية كان محمد مندور عضوا في حزب الوفد ثم نائبا في البرلمان ممثلا للوفد لكنه أيضا كان من ابرز قادة ذلك التجمع الوفدى الذى كان قد بدأ ينمو وينضج اطروحته السياسية الفكرية في إطار ما عرف باسم يار «اللطيعة للوفدية» ، وهو التيار الذى ارتكز على قاعدة واسعة من الطلاب والمثقفين والعمال والشخصيات الوطنية والنقابية ، وفي داخله لمعت أسماء العديد من الشباب الوفدى الديموقراطي والاشتراكي . ونكتفى هنا بالإشارة إلى أسماء أصحابه وزملاء وتلاميذ مندور من المناضلين الذين نقدتهم حركة التحرر الوطنى والاجتماعى : عزيز فهمى ، ومصطفى موسى ، وعبد الرؤوف أبو علم وسيط البكار .

ان مندور الذى عاد من أوروبا وهو يندى بأن القضية الاجتماعية هي في مصر مشكلة المشاكل ، أصبح مصدر إزعاج شديد لسدينه لنظام الملك الاستعماري . وكان أكثر إزعاجاً لعبيد الرأسمالية المصرية المتعاونة مع رأس المال الأجنبى ونعني به اسماعيل صدقى باشا . فهذا الأخير قد رأى بغيريته الطبقية أن مندور إنما يحقن هذا الحزب الذى تلقى حوله جماهير واسعة في الريف والمدينة عبارة جديدة بل وشديدة الانفجار هي الفكر الاجتماعي . وأخطر من هذا أن مندور لا يقف — كمثقف — عند حد الطرح للنظرى لقضايا الاشتراكية وإنما يلتزم كما أوضح في بعض كتاباته بشرحها وتبسيطها وبالتأكيد عليها المرة بعد المرة وذلك بما يخلق الوعى بها في صفوف الشعب .

ولقد حاولت السلطة ان ترهب مندور ، وعرف مندور طريقه الى السجن مرات عديدة . وعطلت صحيفة الوفد المصرى . فلم يتثنى هذا عن متابعة المسيرة . ثم حاول اسماعيل صدقى أن يردعه عن طريق الرشوة . فعرض عليه أن يعينه سفيرا لمصر في سويسرا . ورفض مندور العرض بحزم . وحدد أنه اختار الطريق الذى قد التزم بالمسير فيه . وهنا يثبت مندور مرة أخرى انه رجل الاختيارات الصعبة . فعند كل منعطف من منعطفات حركة التحرر الوطنى كان يحدد اختياراته — في النهاية — مع

الشعب وضد اعدائه ، ومع بناء مجتمع جيد على انقاض القديم ، ومع قوى التقدم والديمقراطية في مواجهة رموز التخلف والاستبداد .

أشكالية الايديولوجية والممارسة :

على ان الاقتراب من نظر مندور السياسي هو بالضرورة محاولة للتعرف على مصادر هذا الفكر ومنطلقاته العامة والرئيسية .

هنا لا تخفي كتابات مندور ان روئيته السياسية كانت تتشكل – أثناء دراسته في فرنسا – تحت تأثير تلك التطورات العاصفة التي انتهت الى قيام الحرب العالمية الثانية . نوافع الامر انه منذ وقت مبكر ، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر – ان لم يكن قبل ذلك – بعدها لعدد من مفكري الغرب ان انصار الليبرالية الاقتصادية وان كانوا قد اقاموا نظماً ترفع شعارات الحرية الدينية وتنادي بمساواة شكلية وتتظاهر بالعمل على الحد من الامتيازات الاستعمارية الا ان هذه النظم فشلت في تقديم حلول للمعضلات الاقتصادية والاجتماعية .

وفي مستهل القرن العشرين تركر الجدل واحتدم – كما لاحظ ذلك لاسكي – حول استخدام سلطة الدولة لاشياع الحاجات الاقتصادية للطبقة العاملة . وطرح الحرب العالمية الاولى سؤالين هنا : هل يمكن ان يتم حل القضية الاجتماعية بوسائل الديمقراطية للليبرالية ؟ ثم هل يمكن ان يتم هذا ضمن تطور سلمي ؟ هنا وجدت الطبقات الوسطى في اوروبا وأمريكا نفسها امام مأزق خطير على كافة الاصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية فمن ناحية كانت ترى العين ان السياسة الاقتصادية لنبورجوازية الكبيرة تتسبب في افقارها وتدفع قطاعات متزايدة منها الى صنوف المعدمين . ومن ناحية اخرى رفض مفکرو الطبقات الوسطى نموذج الحكم الذي قام في الاتحاد السوفيتي ممثلاً لحكم طبقة العاملة .

هنا اتجهت جهود المجهدين من هؤلاء المفكرين الى طرح جديد لنظرية الديمقراطية . ومكذا جرى التاكيد على ان القضية المطروحة هي قضية تحقيق المساواة في الفرص الاقتصادية بين المواطنين . وفي هذا يتعمد ان تتقىم "دولة باعتبارها المؤسسة التي تسمح ان تستخدم – علمدة متعمدة – آلية الخرابة لتحقيق التكافؤ الاقتصادي بين الطبقات . وحيث هذا بالضرورة – كما اوضح لاسكي – ان تتدخل الحكومة الدستورية في مجال الصناعة حتى لا يكون تحقيق الربيع هو الحائز المهيمن في آية صناعة من الصناعات ذات الأهمية الحيوية للمجتمع . وفي الوقت نفسه ، استبعد

هؤلاء المفكرون أن يستخدم القسر ضد أصحاب المصانع . وأندفعوا يطالعون باعاليه لنظر وبكفيه شاملة في المؤسسات القائمه ومن اجل اقامة مؤسسات تخدم أهدافهم .

وما حدث هو أن مندور قد تأثر بعمق بهذه التيارات الفكرية . ففي فرنسا كان هناك اثنان من علماء الاقتصاد البارزين هما شارل جيد وشارل رست للذان وضعوا أساس المدرسة التعاونية . وقد دعا أنصارها الى اقامة جمعيات للمستهلكين في كل انحاء البلاد وحدد جيد ورست ان هذه الجمعيات تشكل الادوات الكاملة واللازمة للثورة على الصعيدين الاقتصادي والاجتماعي . فمن خلالها سوف يمكن المستهلكون من ان يضعوا ايديهم ويسطروا على جميع ادوات الانتاج . ولويقروا ، من ثم على النتائج الوبيلة للمنافسة التي ينفلت عقالها في ظل النظام الراسمالى .

وقد ارتبط مندور — بشكل عام — بهذه الايديولوجية الاصلاحية . وعبر عن ذلك في كتاباته التي نشرت في السنوات الاولى من الاربعينات . ولكن مندور بتكوينه الثقافي الراسخ ، وبسعة افقه ، لم يكن من هؤلاء التقنيين الذين يسطحون الامور ويكتفون بقشور الثقافة الغربية . ومن هنا فقد تجنب بويعي ان يطرح على الرأى العام في مصر صورة لمودج جاهز لما اسماه في كتاباته « بالديمقراطية الاجتماعية » او « الاشتراكية » وفضل ان يتمسك بمضمون هذا المذهب ، او هذه الحركة التي اعلنت انها تهدف الى الانتقال السلمي والتدرجى من الراسمالية الى الاشتراكية عن طريق الوسائل الديمقراطية . ومن ناحية الشكل نجد ان مندور قد تجنب في جاهز لما اسماه في كتاباته « بالديمقراطية الاجتماعية » او « الاشتراكية » وانما تحدث اكثر عن « العدل الاجتماعي » . وتمثل جهده الرئيسي في محاولة القيام بعملية التنظير لواقع محلى له خصوصيته . وكان يقول « ليس أقتل لنهاستنا الحالية من النقل عن الاوربيين في غير فهم واضح لاعتبارات التاريخ والبيئة » . ومن هنا ركز على الانفكار والتطورات الرئيسية التالية :

* ان العمل هو المصدر الرئيسي للثروة . وأوضح بأمثلة ان كثيرين من أصحاب رؤوس الاموال في مصر وكبار المالك لم تكون ثرواتهم من خلال عمل منتج .

بـهـ لـابـدـ مـنـ الـاخـذـ بـمـبـادـيـءـ الـاقـتصـادـ الـمـوجـهـ . وـهـنـاـ تـتـدـلـ الـدـولـةـ بـالـضـرـورةـ لـتـكـونـ لـهـاـ وـظـائـفـ رـئـيـسـيـةـ وـحـاسـمـةـ فـيـ الـحـيـاةـ الـاـقـتصـادـيـةـ وـنـكـ بـماـ يـؤـمـنـ نـهـوضـ الـانتـاجـ الزـرـاعـيـ وـالـصـنـاعـيـ وـاستـغـلـالـ الـثـروـاتـ الطـبـيعـيـةـ

والبحث عن مصادر للطاقة ، وبما يؤمن في النهاية تنظيم التدوال والاستهلاك لصالحة الفقراء ومحودى الدخل ، اى بما يعيىد التوازن الى الهيئة الاجتماعية .

كان هذا على مستوى التفكير النظري او المجرد . لكن الجديد هو ان انخراطه في المجرى الرئيسي لحركة التحرر الوطنى دفع به الى ان يوظف فكره توظيفا ثوريا في الواقع كان بطبعيته ، اذ ذاك ، واقعا ثوريا : ومن هنا :

* خاض بقوة معركة الاستقلال الاقتصادى لمصر . ولم يكن يتصور مستقبلا لمصر في اطار استقلال صورى . وفي هذا كان مبادرا عندما نبه الى زحف ذلك الاستعمار الناشئ ، الجديد ، وهو الاستعمار الامريكى .

* حدد انه لا يوجد طريق للحد من المظالم الاجتماعية غير طريق واحد هو ان تقوم الدولة التى يتبعن « ان تكون اداة تنفيذ اراده الامة » بالمهام الرئيسية الاقتصادية والاجتماعية .

وعند هذا الحد ترتبط في فكر مندور قضية الاستقلال السياسي وتكامل بكيفية عضوية مع قضية العدالة الاجتماعية والاشتراكية . وهنا يجد مندور مكانه الطبيعي واللائق في قلب حركة التحرر الوطنى والاجتماعى .

ولعلنا نعلم ان مندور كان قد عبر في اوائل الأربعينات – وعلى المستوى النظري – عن رفضه للنظام الرأسمالى – وفي الوقت ذاته – رفض ايضا ما اسماه « بالاشتراكية العمالية » . اى الاشتراكية الماركسية . وقد ابدى تخوفه من ان يؤدى استيلاء الطبقة العاملة على الحكم الى ان يغلو العمال في مطالبهم بما يؤدى الى اجهاف عملية التنمية الصناعية . لكن مندور يعود في عام ١٩٤٦ ليحيى بحرارة ذلك « الحدث الخطير » الذى تمثل في تشكيل لجنة الطلبة والعمال . واعتبر ان اتصال المثقفين بالعمال « يشكل نقطة تحول في تاريخنا الحديث » وانه يثيرى الحركة الوطنية المنطلقة اذ ذاك بضمون يجعلها تتجاوز آفاق ثورة ١٩١٩ الكبرى ان فى تبادتها او فى اهدافها ومهامها المطروحة .

ونخلص مما تقدم الى ان مندور انما يضرب في عالم المثقفين مثلا مجسما لما يمكن ان تلعبه الممارسة من دور حاسم في ضبط واغفاء واعادة تشكيل التفهيم النظري لمشكلات واقعى وطني مواجهى بعينه . فهذا ايضا

كان من المعالم الرئيسية في حياة مندور وكتابه : ان يوظف المثقف حسيلة معارفه في ارتباط لا ينفصل عن حركة الناس وبما ينفع الناس .

بعد يوليو :

وعندما قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بدت مرحلة جديدة في حياة محمد مندور وكتابه . ففي الشهور الاولى للنظام الجديد كان اشد ما يقلق مندور ان تسقط الثورة الخيار الديموقراطي . وفي تلك اللحظات رأى ان حلقة النجاة الرئيسية ائمها تكمن في تسلیح الشعب بحريات سياسية لا تقيدها قيود دستور ١٩٢٣ . وفي اواخر ١٩٥٢ تعاون مع مجموعة من المفكرين الماركسيين والديموقراطيين على انشاء « لجنة الثقافة الشعبية » التي تحددت مهمتها في اصدار مجموعة من الكتب المسطحة والصغيرة الموجهة الى الشعب تحت اسم « كتاب المواطن » . وفي هذه السلسلة كتب مندور كتابه الممتاز « الديموقراطية السياسية » الذي ضممه النص الكامل لاعلان حقوق الانسان . وقد نجح مندور في ان يوضح بجلاء ان قضية الديموقراطية سواء في شكلها السياسي او الاجتماعي او الاقتصادي هي اسلم انواع التنظيم لا لتحقيق الاستقلال والتحرير فحسب بل لحث الشعب وتمكينه من بناء بلده وتعزيزها بما يوفر له حياة حرة وكريمة . ان قصة كتاب الديموقراطية السياسية يصعب اختصارها في سطور قليلة لكنها تحكي قضية اختلاف مندور مع نظام لم يتخطف مندور عن مساندته فيما بعد دون ان يستشمر في موقفه اى تناقض ، عندما اتجهت ثورة يوليو الى تحقيق للكثير مما دعا اليه ودافع عنه وكتب فيه وضحى من اجله .

أغنية صغيرة اليد

د. حسن فتح الباب

عائد من زمنى

غارق في وطني

وطني مهد هلامي وثير

دوحة القمر أنا

ضمها في صدره العانى الجريح

فانحنت تنسج اكفان الحرير

لست بالغازي الصليبي

ولكن الذى احكم اغلالى

« صبيح »

قصيدة بالعامية :

الممالئ ..

مختار عيسى

.. . والشمس الطازة بتترك عين الخلق
وترش الضى ف غرب وشرق
وعيون 'الضهر ببرصد قلب الكون
والشارع زى سفينة نوح
والناس . ندارى في الخرقات وتختلف من لسع الشمس
من لمس الارض المصهادنة
من الهمس الصارخ ف الهمس
نزلوا الممالئ ..
بالنفحة الكدب ، وهز الراس م التيه وللجبورت .
ف عندهم تلمع أول شىء سحابة غدر ،
وسيل الموت
على صدر الملوك منهم نزل النياشين
تقدر تحصى جرائم . ان تحصى نياشينه
في ايدينه
كرايج الحاكم .
بتقىع كما الحياة ، وتحفر الف تقايـة ف ضهر الناس
وببعـر خونها على المساكين
تجرى المبادـن م الذعر
وبيـر الشارع أبوـاه . يهرب مقتول الانفاس

يُقْلِلُ دِكَاكِينَهُ وَيَهْرِبُ ،
وَيُشَدُّ سَنِينَهُ وَيَهْرِبُ ،
يَتَكَبَّلُ فِي الْأَسْفَلْتِ ، وَيَهْرِبُ ،
يَنْفَدُ بِالْجَلدِ
أَرْحَمُ الْجَلدِ
وَالْحَجَرُ الصَّلَدُ بِيَصْرَخُ نُوقُ كُلِّ رَصِيفٍ
يَا لطِيف !!

نَفْخُ الْمُلُوكِ فِي الْبُوقِ
أَمْرُ السَّلْطَانِ !

تَنْدَنُ الْكَلْمَةُ ، وَيَخْرُسُ كُلَّ لِسَانٍ لِلْحَقِّ
كُلُّ يَخْشِيُ الشَّقِّ .

مَقْطُوْعَةُ رَقَابِيِّ الشِّعْرِ
أَنْ حَاوَلُوا بِيَوْسَوا الشَّمْسَ ،
أَوْ مَدُوا الْبَدْيَ شَدُّو الْفَدْ منْ عَيْنِ الْأَمْسِ
أَوْ صَادَقُوا الرَّبِيعَ الرَّهْوَانَ
أَوْ غَنُوا لِلْجَعَانِينَ : اغْنِيَةُ الرَّغْفَانِ !

أَمْرُ السَّلْطَانِ .

مَشْنُوْقَةُ الْكَلْمَةِ عَلَى بَابِي
أَنْ لَمْ تَتَغَزَّلْ فِي شَبَابِي
وَتَعُوْمَ فِي الْفَطَرِ الْمُلُوكِيِّ

تَتَحَزَّمُ بِحَزَامِ الصَّمْتِ
تَتَرْقَصُ قَدَامِ أَعْتَابِي
وَتَقْدَمُ قَلْبَهَا قَرِيبَانِ

أَمْرُ السَّلْطَانِ .

مَسْجُونَةُ الْكَلْمَةِ الْمَعْجُونَةِ مِنْ عَرْقِ الْحَرْفِ

مخنوقة الكلمة المسلوقة بزفير الفرسان

أمر السلطان .

فانشرخت جران الكون

وابعتر نينا الانسان !

الشمس على الزنازين بتحوم

وتتك ضفائر القسبان

تبرى خيطان الضى سلاح مسموم

يندك ف ضهر السجان

تنتفق شيخ الحراس

تنسلل وبا الأنفاس

تصبر، في قيودك يا بلادى .

وتنك حصار الانسان ..

عن الينبوع والغياب وحوة وتحولات الموضوع الفصحي عند مجید طوبیا

عبد الرحمن أبو عوف

لأن التسمق البنائي والفكري يتخذ وباقتدار ناضج أكثر من بعد دلالته في رواية «الهؤلاء»، مجید طوبیا، فقد كان ومن ابسط قواعد الصدق النقدي في تناولها وفهم قيمتها، أن يعيد القارئ فحص المساهمات السابقة للكاتب مع جيل الستيونات في تطوير الشكل القصصي العربي المعاصر ولتى كانت حصيلتها على التتابع مجموعات (غوسنوك يصل إلى التمر) و (خمس جرائد لم تقرأ) و (ال أيام التالية) و (الوليف) والقصيدة الطويلة الفذة (دوائر عدم الامكان) و (غرفة المصادرات الإرضية) وأونان ويتحفظ (ابناء الصوت) وأخير ثلاثة (ريم تسبغ شعرها) . .

* (سمات القصة القصيرة وتحولاتها عند مجید طوبیا) :

ولعل النظرية الاجمالية لوحدة هذه الاعمال . تعطينا أحسن بان ارهادات البداية ومعاناتها العذبة القلقة تبدت في البحث عن مفردات لغة تسرد القصصي أو كل عناصر عملية التشكيل والإبداع في التحادث، بما الطبيعي بالموضوع والمعنى والاختيار والموقف من الواقع في تحولاته .

لعل هذه النظرة والفحص للبداية تكشف عن بدء اكمالها ونضجها في عطائه الأخير والذي سوف ينصب عليه تحليلنا ودراستنا ، بمعنى أكثر تحديدا، أن ما سوف نكتشفه في الكلية التي تشكلها هذه القصص القصيرة من سمات جمالية وفكريّة موجودة في الجزء . . . فثمة وحدة وتعدد ، وثمة نمط يتشكل ويتحول من عمل آخر ، وصعوبة فهمه وتقييمه وكشفه تتضمن حساسية نقدية فائقة اليقظة . . . لعدد من كتب جيل الستيونات أثبتت بما قدمه من ابداع قصصي وأخيراً روانى ، انه يدرك المهمات المفكريّة والجمالية المعاصرة التي آن أوان تجسيدها في قصتنا المصرية بوعى او روایتنا المصرية بمعنى خاص او روایتنا العربية بمعنى اكثـر رحابة .

وتعلن استمراره الدؤوب هو وعدد قليل من جيل المستبنات في الابداع
ئم فيما هو اخطر ، التحول الطبيعي للتجريب والبحث عن شكل وموضع
جديد للرواية المصرية . رغم الحصار . وتلوث المناخ السياسي والثقافي
والفكري والاعلامي ، لعل سببه الجذري هو الوعي بهذه المهمات الجمالية
والفكرية التي تصر . او قل غاب عن كثيرين سواء من كتاب الاجيال السابقة
او المعاصرة فهم قانونها الجمالى و موقفها الفلسفى ، في رؤية حياتنا كجزء
من حياة العالم . وتقضى سر الازمة النفسية والسلوكية لحركة المجتمع
المصرى والعربي منذ عاصفة التحولات الوطنية والاجتماعية التي تادها
عبد الناصر حتى الانهيارات المزيفة والمريعة التي يشهدها نسخ الجيل .
وتتشكل ضغطا قاتلا على رؤيته وأحلامه وطموحاته ونوعية حياته ، في ابسط
اشكالها ؛ في الاسرة . والعمل . حتى اعقد اشكالها واحدتها في علاقائهم
بالسلطة . والمؤسسات القانونية والثقافية والاعلامية .

لذلك فقد كان اختيار الموضوع الروائى في « الهؤلاء » مبررا جماليا
ونفريا و ايضا تطورا طبيعيا لطمأنة التعبير عن ازمة جيل المستبنات . بذن
تعدد مستوياتها السلوكية والفكرية والسياسية . بل فالنقل ما هو ابعد .
الاغتيال ، والقتل المتعمد غير المرئى والبطيء لطاقات وحيوية وأحلام البراءة .
لجيل وجد نفسه في تناقض بين الماضى بكل قيمه السلالية الفيبية و مؤسساته
القاهرة وطرح الحاضر بكل دسماجوچية وانتقائية حلوله السياسية والفكرية .
وأيضا تركيبات مؤسساته البرجوازية الطفالية الجامدة ، والمعادية حتى
لتقواعد عصر التنوير البرجوازى ؛ المعروفة لكل ذى بصيرة .

فالآن المطارد ، المروع ٠٠٠ المدان العاقل في رواية (الهؤلاء) هو
القاسم المشترك او تلخيص وتكثيف السمات العامة لكونية وجود حركة
المثقفين المصريين الذين عانوا وتبليور وعيهم ببعد المأساة الاجتماعية
والسياسية لشعبهم ، وتجاوزوا في نفس الوقتحلول المطروحة حتى من
الاخوة الكبار والحرس القديم لل الفكر الاشتراكي التقديمى بكل فصائله من
الاربعينيات وحتى الاتجاه اليساري الرسمي التيريري .

وبنتقائية العدق في الابداع . او الحساسية بالاسلوب البنائي التحصسي
ال قادر على كشف حضور هذه الازمة توالت تخصصات متليلة يمكن ان تقف عند
بعضها في (المجموعات الثلاثة) لمجيد طوبينا ... تشكلت فيها مجموعة سمات
جمالية ، فليس هناك حكاية (عن) ، او سرد تجربة متكاملة مضت ، او رسم
لريحة جو . و اشخاص ، او تحليلات منعالية ، او ثرثرة في السرد ، بل كل
ما يمكن ان تقف عنده هو حضور الواقع . بكل توتراته وصراعاته ومعاناته
التعامل معه ؛ وهو هنا واقع متعدد المستويات بعيدا عن ضيق الانقى في نفهم

بعد الواقع في الابن بالمعايير الواقعية التقليدية او التسجيلية او النقدية السينكولوجية .

ولكن يجب الا يظن هنا ان القصد الاجتماعي او موقف الكاتب قد غاب او وقع في شبكة الغربة والنشو والتعمالي عن النهاز !جوهر اسرار العملية الاجتماعية في واقعه ، بمعنى الرصد الفنى المجسد للتعديلات التى مست خريطة البناء الطبقى فى بلادنا فى الريف والمدينة وما احدثته من خلخلة وتغير فى القيم السلوكية والتصورات وعالم المثل .

(عن فوسنوك يصل للقمر) :

بدأت الرحلة الابداعية برمز واضح ، كان موضوع قصته (فوسنوك يصل الى القمر) بدلًا من الاستسلام للتواكل في العهد الفابر (يا خفى الالهاف نجنا مما نخاف ، يرتبط السائق بعصر العلم المسيطر على اجواء الفضاء (الى القمر بالسلامة يا فوسنوك) ولقد حكمت هذه الرؤية المستقبلية ، مجموعة القصص التي توزعت فيها نغمات متعددة تتوازى وتقاطع ، تنسد في عذوبة واقعية شاعرية أغنية عن حاضر المدينة بكل تناقضاته في تمثيل بلا حكمة ، والرصف ، والغار الذى لم يمت ، يغذيها ويعمقها عودة بين الحين والآخر لمسانى المدينة الفائز في وجдан جيلنا : كثورة ١٩١٩ في قصة (كشك الموسيقى) عندما رفض اهالى زفتى هدم الكشك الذى اصبح رمزا ل ايام الثورة كذلك اصداء مجررة فتح كوبرى عباس على الطلبة في قصة (فاتح الكوبرى) فإذا عرفنا تاريخ كتابة هذه القصص بين ٦٣ - ٦٧ لا دركتنا أهمية اختيار الموضوع في وقت كان الحاضر السياسي يشجب ويلغى من وجدان جيلنا كل ما حدث في تاريخنا الحديث من فترات النضال الوطنى التي تادها حزب الوفد ، لذلك نايا كانت القدرات التعبيرية هنا غير مستقرة على اسلوب متميز ، فيكتى أنها ادركت بصدق معنى البداية ، غير أنها نظمت الكاتب لو لم نقف عند ملاحظة في البناء والسرد ومواجهة الحديث والشخصية مباشرة والرعينة الواعية في تجنب الطرق للسهولة التي طالما تسكت فيها القصة القصيرة عندنا في بداية السبعينات .

* (عن خمس جرائد لم تقرأ) :

عندما القينا نظرة اجمالية على نضع واتساع لفق هذه الرؤية في عطاء المجموعتين ١٥ جرائد لم تقرأ) ١٩٧٠ و (الانام التالية) ١٩٧٢ لوجданا وحدة اساسية تحدد في البداية في شكل الانما المفترض المهموم ... الفارق في احساسات التواكل والعمق واللا معنى ، غير انه ليس الان الا نطولوجي ..

الوجودى ... المنسحب من مواجهة الواقع او المهموم في جدران ذاتيه . بل هو الشاهد والضحية ، صاحب القضية الضائعة في عدم تحديد جهات الاختصاص . هو أنا ... ينسج في تأني وسحر وبلغة احتفالية ، وبصور متقطعة ... نوعا من المرد العنكبوتى ... يكشف عن مدى الوعى بأسرار اللعبة الكبرى التي تتخذ من مصير جيل باكمله ملهاة مبكية ومحزنة ، لذلك تتحطم كل الوصفات المريحة في الوصف ورسم الشخصيات ، والحوار ، والبداية والنهاية ، لتصبح القصة دوارا محموما بين المكن والمتحمل الواقع واللاواقع ، العينى والتخيل ، الصورة المجسدة والتجريد ، ويصبح الزمن أكثر عمومية ، لينجو من اللحظة المحدودة ، اليقينية ، ومن ثم يصبح الواقع في حركة ويتجاوز فمه النفعي المحدود ، ويطرح بالتالى سؤال يبحث عن أجابة ، وبالتالي عن فعل يتتجاوز الواقع المطروح .

في مجموعة خمس جرائد لم تقرأ : يتقدم الانا كشخص غريب ، مغرم بالبحث عن حقيقة الاشياء . عبر رحلة غريبة اعطت الكاتب غرفة لمناقشة كل ثواب الأزمة السياسية والفكريه التي تفجرت عقب نكسة ٥ يونيو ، ولأن الفكرة الرئيسية هي تصوير هناء وقصوة البحث ، فقد تخلص التصانيف من التزام المواصفات الواقعية او الاقناع بطريقة المثوف ، بل انطلق من الواقع للحلم وهدفه هو اثناء أكثر من نظرة على التجربة الإنسانية ، فكيف كانت ؟ في قضية (مائة مليون نحلة في للرأس) يصرح راويه القصة والشخصية الرئيسية فيها قائلا « ان هناك سؤالا يحتاج جواب الا من حل او جواب » ٤٤ وهذه الصرخة رغم الثوب الرمزى والعبارات غير اليقينية ، والأحداث غير المفيدة بمعقولية تحكم فيها بوضوح تلق الكاتب النابع من مناقشته لطبيعة حياتنا . ثمة دائما وجهتها نظر حول بعض الاشياء العادلة اي ردتها التصانيف في امثلة عديدة .. اهمها الخلاف الذى دار حول حقيقة وجود اروث البهائم ا فى الطريق ام لا ؟؟ ، ثم ذلك بين عسكري المرور والرواية والأهالى ، بجانب ذلك كثرة التساؤلات حول قياسه لقطر بذر السلم لبني المجتمع للعالى ، والنظرية لله من قمته ومن قاعه ، او من اين يأتي الضوء المسافر ؟ من نجم يشع ؟ .. الخ وكل ذلك يشحن القصة بعناء وحوجية البحث عن معنى ما او حقيقة او يقين . غهل بنم ذلك في انحلم او الارتفاع عن الواقع ؟ يتخيّل الرواية انسانا في حجم عقلة الصباع المرتدى (لحذاء السبع خطوات) الموصى لغالية الفليات ، لو يكون في العودة لاصواتنا التاريخية مرموا لها هنا بصلة الرواية للشهر ام يكون في المواصلة في البحث ، مرموا اليها بالمصباح الذى نفذ زيته .

على اية حال فثمة رمزية في هذه النكتة . ادت بها لان تكون تجربة ناضجة وفي نفس الوقت مشوبة بشيء من التصنع ، في بعض اجزاء منها .

جعلتها غير متماسكة وغائبة . لا الفموض المتولد من حساسية وتعتقد ما سعبر عنه بل الفموض النابع من قصور في ذوات الديمير الغريبة لهذا النوع من القصص فقد كانت بعض العبارات واضحة غير مكتبة او موحية.

ويبقى بعد ذلك في المجموعة عدة قصص تشكل محاولة فنية تطمح بكل ايجابياتها وسلبياتها في التجربة في محاولة الوقوف وجهاً لوجه امام وجдан عاجز مهملاً واما م عالم غير مفهوم صامت مرهق . يمسنوت الرواية تاركاً (خمس جرائد لم تقرأ) في قصة بهذا العنوان وفي جو العنف والعطاء الذي يهب من شقيقته ، نحدث عملية شهادة دامية عن حياة آثرت الانسحاب من سقوط وعجز دائم وفي تصنفه ا مطارحة غرامية ا يعاني الزوج من ذعر غير مبرر يجعله يطن ان طوله ينقص ، وينقص حيويته ، ورغبتة في زوجته . ويظل الموت هنا ايضاً في اشكال كابوسية ، ان عربة الموت السوداء تطارد في الطريق وعبثاً ، كل الصراخ الذي يستجده به وفي قصص .. ازمة ، وكل الانهار ، تصبح اللغة وال الحوار بنا ، سردی له استدارته هو زمنية حيث عام في المدينة الوثنية . رغم تقديمها في مستوى واقعی محدد كحدث بين صديقین في القهوة ، او رجل وزوجته يتشرثان وهو يحط فقهه ويرقب وجهه وخياله في بؤرة المرآتين وهما في حالة تواري . وبعبارة تتحدى المرأة عن رجال جالس عند البحر دانها عند اللسان .. ذلك الرجل المنتظر الذي غرق ولده ولكن لعل قصة (الجاحظون) في هذه المجموعة تشكل "الدليل النقدي على صحة استنتاجاتنا في البداية عن سر ، العقم . والتاكل والحساسية التمزق والتها ، فهنا ينسج الآنا شبكة مراوغة ومكثفة عناصرها ، الواقع والحلم النانتازى ، تتعدى هذه الشبكة البنية في انتقام تجريدي احتجاج وتمرد على التخلف ، المزعج . حيث نبرز دائماً ابناء حلم الغرق في النهر هذه الصورة ا كان يقف هناك بعينيه شديدة الاتساع شديدة البروز . يحظى بما ويحقق حزى . ومن ورائه بنى "التيزيون" ببرجه الشانى ! ونسنان وقتئع "الصور الكابوسية لرغبة انسان وحيد متهر يرغب في الاحالة الى المعاش ، لا يجد خلاصه الا في التعمد في مياه النهر ، الشاهد الابدى على دراما ومسافة الحياة المصرية ، وفجأة تتحدد صفة (الجاحظون) حيث يتذكر الرواى (رايتنى في بطن امي ، داخل للرحم وكانت بد اشياء غريبة . امعاء . وخلابا . ودماء . وانحرافات عجيبة الشان ، وانسجة وشرايين ، واوردة وعين جاحظة وندوات سياسية .. الخ)

* عن الايام القالية :

لقد تعهدنا تحليل قصص هذه المجموعة وبالذات كل من قصة (دائنة مليون نحلة في الرأس) وقصة (الجاحظون) لأننا وببساطة نغيب عن معظم

نقد الادب عندنا ، سوف نجد فيهما بذور وارهاسات وبداءات تشكل تجربة الكاتب نفسه في الرواية ، وفي رواية (الهؤلاء) بالذات التي لا يمكن نجحها نتقديا وتقييمها الا بفهم تجربة الكاتب ككل وهو الصبر على رصد تفاصيلها الواقعية بها والغير واعي في نفس الوقت ولكننا نظل نتابع تحليل ابرز سمات تجربته القصصية في المجموعة الثانية (الأيام التالية) ١٩٧٢ ، ان (الأيام التالية) اختارت موضوع قصصي .. توزع في عدة قصص ابرزها (الوباء الرمدى) ، إنها زوجـ . الأيام الثانية . هجرة الشدـاك ، يشكل في اعتقادى سمات عامة فكرـيا وجمـالـيا ، متعلق بحساسـية فـائـقة ورغبة حـالـة واعـية في نفس الوقت تعتبر تخطـيا وامتدـادـا لمجموعـة ١٥ جـرـائد لم تـقـراـ : بـمعنى بداية التـبرـد على مشـاعـر التـاكـل والـعـقـم والـاجـدواـ .. تلك المشـاعـر الكـثـيفـة التي تـراـكمـت على عـينـ كل ذـي بـصـيرـة عـقبـ هـزـيـمة ١٩٦٧ خـاصـة من وجـهـةـ نـظـرـ جـيلـ الـسـتيـنـاتـ الذـيـ رـصـدـ مـقـدـمـاتـ الـهـزـيمـةـ وـالـانـهـيـارـ قبلـ وـقـوعـهـ ..

لقد بدأ مرحلة الضياع والشتات والقلق ومناقشة كل الاسئـنـاتـ التي
نـيـومـ عـلـيـهاـ حـداـنـاـ وـطـرـحـ التـسـائـلـ عـلـىـ السـنـةـ "ـجـمـيعـ"ـ أـكـيـثـ نـكـونـ أـيـمانـ
(ـالـتـالـيـةـ)ـ ..

في قصة (الوباء الرمدى) تلتقي بنفس الرواية وفي الحاضر يقول (كان ما رايته غريبا حقا لم أر مثله من قبل ٠٠٠ رغم أنني رأيت الكثير) ونعرف على الفور انه زائر احدى المدارس الثانوية بالمدينة ولاحظ ان تلاميـدـ (ـثـانـيـةـ عـلـىـ خـامـسـ)ـ يـهـولـونـ فـرـادـىـ وـفـىـ حـوـوـهـ مـرـيبـ (ـوـلـيـسـ مـذـاـ هوـ الـأـمـرـ الغـرـيـبـ الذـىـ لـفـتـ نـظـريـ ،ـ العـجـيبـ حـتـاـ انـ مـعـظـمـ تـلـامـيـدـ الفـصـلـ كـانـواـ بـضـعـونـ غـوـقـ عـيـونـهـمـ نـظـارـاتـ سـوـدـاءـ ،ـ وـبـالـاسـتـفـارـ عـلـمـ انـهـمـ غـيـرـ مـرـضـيـ بالـوـبـاءـ الرـمـدـيـ فـمـاـ هوـ السـبـبـ ؟ـ يـتـخـذـ الكـاتـبـ هـنـاـ عـلـىـ النـفـورـ اسـلـوبـ الـبـنـاءـ فـيـ السـرـدـ فـشـكـ تـحـقـيقـ مـعـ اـبـرـزـ التـلـامـيـدـ ،ـ وـمـعـ النـاظـرـ ،ـ وـمـعـ آـبـاءـ التـلـامـيـدـ،ـ وـيـظـنـ مـنـ يـقـرـأـ القـصـةـ اـنـهـ مـجـرـدـ رـصـدـ لـاحـدـيـ حـالـاتـ الـشـيـفـبـ فـيـ المـدـارـسـ ،ـ وـلـكـنـ وـرـغـمـ الـبـساطـةـ فـيـ التـبـيـعـ وـعـدـمـ الـاسـقـاطـ يـنـمـوـ فـيـ قـلـبـ القـصـةـ وـبـهـاءـ مـعـنـىـ ذـاـ دـلـالـةـ عـامـةـ .. عنـ اـضـرـابـ وـزـعـمـاءـ وـوـشـاءـ وـنـاظـرـ مـتـعـجـرـ ،ـ يـرـتـدـيـ هـوـ نـفـسـهـ النـظـارـةـ السـوـدـاءـ ..

انـ المعـنىـ بـطـلـ عـبـرـ تـصـمـيـنـاتـ السـرـدـ البـسيـطـ ،ـ لـيـسـخـرـ هـنـ اـدـعـاءـ الوـصـاـيـةـ ،ـ وـالـنـظـامـ وـالـقـهـرـ ،ـ وـاغـتـيـالـ التـمـرـدـ البرـيـءـ للـشـبـابـ ،ـ فـاـذـاـ وـعـيـناـ جـدرـانـ الـعـلـمـيـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ وـقـتـ كـتـابـةـ هـذـهـ القـصـةـ سـنـةـ ١٩٧١ـ لـحـدـشـتــاـ الـحـرـانـدـ وـالـدـورـيـاتـ عـنـ اـضـرـابـاتـ عـنـيفـةـ لـلـطلـابـ ضـدـ الـوـصـاـيـةـ الـاثـسـملـ للـدـوـلـةـ وـلـيـسـ مـجـرـدـ النـظـارـ الصـفـارـ ،ـ وـالـدـلـلـيـلـ عـلـىـ صـحـةـ اـسـتـنـجـاـنـاـ نـهـاـيـةـ القـصـةـ السـاخـرـةـ عـلـىـ لـسـانـ النـاظـرـ (ـ وـعـلـىـ كـلـ حـالـ فـقـدـ فـعـلـتـ ماـ فـعـلـتـ مـنـ

أجل صالح الجميع وأولياء الأمور والمدرسين .. وابنائى الطلبة) ان المدارس دائمًا هي صورة مصغرة لنظام الدولة ، وفتشية هذا الناظر القزم الذى اوقع العقاب على التلاميذ دون ان يعرفوا الاسباب ، فتشية هذا الناظر تشكل كاريكاتير لفتشية اشمل تسود فوق الشعب ، وتسلل على عينيه نظارة سوداء حتى لا يبصر طريق الخلاص منها .

اما عن قصة (الأيام التالية) فاصطياد المعنى يحتاج لنفذ عبر شفافية وغرابة التكفين السردى للقصة التى تقدم ازمة زوجة طحنت اعصابها ضجة ورتابة وزخم حياة المدينة للوثنية ، ربما لأنها (في ذات يوم في ماضى الأيام – قررت هي الا تنحنى امام اقواس المدينة الخنبة . فامتلأت رأسها بالجروح والكلمات ظلت مرتفعة الراس . غتصبدهم بسقف القوس حتى سقطت فاقدة الوعى . فحملوها نوقة نقالة الاسعاف وبهذه الطريقة مرت أسفل عدد كبير من الأقواس ٠٠٠ ثم قال الطبيب – ممس الطبيب – (بأنها في حاجة الى فترة نقاومة في موقع ناه عن الناس) ويختار الرجل والمرأة مكان على شاطئ البحر ، والرجل هنا اى رجل وكذلك المرأة ، والمكان اى مكان ٠٠ فالمحاز في الوصف والحوار والحدث ٠٠ ينمو على عادة قصص (مجید طوبیا) التي حلناها سابقاً ٠٠ ومن تفاصيل عامة عن الواقع ليتجاوزه الى واقع ارحب ، اكثر نفاذًا لادراك الواقع المحدود والحدث المحدود ، وسمات الشخصية وسلوكها للطاهري غير انه لا يستفرق في نفس الوقت في المشاعر والاحاسيس الباطنية بحيث يتحول الواقع الى مهممة ، وهنا في قصة (الأيام التالية) يعود بنا الكاتب لتجربة اكتشاف بكر عاشتها دلائماً مدركات للحس والغرائز ، عند الانسان لاكتشاف لبعاد مكان ما ، وزمان ما ، عبر ٠٠ بدت تموجاته رتبية وكأنه مل أبعديته) .

وتبدأ مشكلة تحديد الزمن وأسماء الأيام ...) كان البيت في ذلك الأمر مشكلة عويصة لكنى عدت وقلت انه من الجائز جداً أن تحتاج إلى معرفة اسم اليوم الذي نعيش فيه ، ولا أحد يضمن ما سوف تحتاجه في المستقبل) ثم (جلسنا معاً وذكرنا أن أحسن حل هو أن نضع لكل يوم علامة مميزة ، في يوم أمس هو اليوم الذي حدثت فيه العاصفة فيصبح يوم العاصفة ... واليوم التالي هو اليوم الذي تبيهت فيه إلى توقف الساعة فهو اذن يوم الساعة او يوم التنبه ... وهكذا .. ولابد أن نختار للغد ابرز أحداثه ونسميها باسمها ، ونفعل نفس الشيء لبعد الغد وبعد بعد للغد

ودولما) ول يكن يوم العاشر هو أول الأسبوع ول يكن هو أيضاً أول الشهر . . . ومنه نبدأ في تكوين توقيعنا الخاص ! لسنا بعد ذلك في حاجة نفهم بعد المعنى في هذه القصة التي تتجاوز في اعتقادى قدرات الكاتب نفسه في امكانية تحقيق هذا الاحكام بين الواقع والرمز ، الشعر والسرد ، المعنى السياق في تصميمات الحديث الخامن ، العالم الخامن ، ورغم ذلك ، وبالفحص التحليلي الذى اتبناه . تلقى بالقصد الاجتماعى واضح، أن زمانا آخر وحياة أخرى وتوقيعا آخر ، لابد من ايجاده بديلا لهذا الزمن ، والآن الرتب العفن الذى نعيشه ، وفرق في احواله التي تتخذ اسم الملوك ، والعمود ، والطبيعي والشرعى . . . الخ إلى آخر الافتراضات التي تبرر استمرار الواقع على ما هو عليه ، دون تغيير وتطور ، إلى واقع أرحب أكثر نقاط وصفاء . وتبقى قصة ا هجرة الفحاك) مغيرة بالمناقشة ، ربما لأنها بلورة فائقة التوهيج لما استقر عليه الكاتب من رؤية في البناء توازى بكارثة الفكرة وشاعريتها حاولنا رصد تطوراتها عبر تحليل عدة قصص محددة ، فهناك كل مفردات لغة التشكيل في القصة من حدث ، وشخصيات ، ومكان ، وجو . . ومعنى متعدد المستويات كل ذلك يصهر في توازن وتناسب محسوب وتلقائي في نفس الوقت (سمعت أمي تحكي عن أبي باته ، كان بملك بدنال له قوة فحل ، وحيوة تيس ، حكت أمي ، لذلك جعل من النساء متعته الكبرى) هكذا تبدأ هذه الرباعية الوردية المذوقة : اقول رباعية وتربيه بمعنى اختيار البناء القصصي على أساس لحن رئيسى موزع في ثمان نغمات مقاطعة ومتوازية : ١ - الأب ، ٢ - اللوشم ، ٣ - للزلز ، ٤ - العشب ، ٥ - الطينة ، ٦ - البتر ، ٧ - القطار ، ٨ - الابن . هذا الأب - الجسد - الماضي ، الاخصاب ، الذكر عبر التاريخ بجذب الام اليه نحو المصطبة ولم يتركها الا مع صياغ الديك في الفجر ، وبذهب كعادته للحفل غير انه لا يعود ، وتنجب المرأة طفلين في بطنه واحدة ، لكل طفل ثدي يرضع منه كل طفل منها (كانه واحد في مواجهة مرأة) لكل طبعه المختلف الفحاك شقي ، بقدو العاب الأطفال ، يتسلق الآثارات القرية تستيقظ فيه غرائز الرجلة مبكرة ، عندما يرى ضاربة الودع الفجرية يعرى ملمسها ، وعندما نمو ويصبح رجلا ، يضاجع النساء في بساطة ا اتدر ان احملق الى آية امرة في القرية ، وأهمس اليها بعدة كلمات لتصعد الدماء الى وجهها خجلا ، نهل تقدر انت على ذلك ؟ ويوazi هذا الخط ويقاطعه بدائية مرض ثدي الام الابين الذي رضع منه (الفحاك) . . . والغريب ان تطور مرض الثدي وعلاجه بالأعشاب ، والصبار حتى شخصه بالعدسية الكبيرة ، عندما اصر الفحاك على استدعاء الطبيبة ، ان تتطور مرض الثدي ، يلقى ظلاله على تحولات في شخصية وطبيعة (الفحاك) حيث بغاذه المرح والتفتح وشهوة الحياة ، ويفرق في الاكتئاب ، وبشبح ويبدو منههما ، لى ان يقرر بتر الثدي ، وهذا يختنق الفحاك ، كما اخفق الأب ،

ويفسر اختفائه بأكثر من سبب وتناثر أخباره في الغربة ، وتظل الأم تنظر الآب والابن الذكر . وبالبذر . لكنها من حين لآخر تمد يدها إلى مكان ثديها المبتور . ! وآخر إلى ليل القرية الكثيب وأذناني تفتقد ضمانته الطويلة . لم يكتمل القدر منذ غاب ، وبذات أرقاب في عيون الرجال نظرات صامتة كانها تتولى لى ذهب المزار وبقيت انت) (ولطالما رأيت حقول القصب الخضراء . ونخلتنا العالية وانذكر وشم الخطوط الثلاثة فوق نفق أمي وقبلاته الثلاث فوقها ، ودموعها المساللة فوق خديها ، فأسال نفسي ، الن يعود الضحاك ؟ وعنديش اشعار بالذنب لأنني كنت أحسده واغار منه) .

ان البناء الذي أتبع في تشيد عناصر السرد القصصي ليصل هنا بامكانيات الشكل القصصي لتحوله غامضة متآكلة تظل تفجر التساؤلات الغنية في وجдан وعقل القاريء . فهنا تناقش التساؤلات الغنية في وجدان وعقل القاريء ..

نهنا تناقش وبكتافة شعرية لها سمتها الخاص وموسيقاها السرية انشيد الاخشاب والرجلولة . وشهوة الحياة ، وعنف الطبيعة الوثنية حيث تتحد وحدة الوجود (النبات والحيوان . والانسان . والارض والكون اللامناهى) ويصبح (الضحاك) هنا وجوداً ابدياً للطفل . "البذر" . الرجل . الذكر ، المفهم بالحياة ، الحياة نفسها . كل ذلك في لحمة جو صعيد مصر . يسميه الساخنة الدافئة وارضه الخصبة الجبلاء . في الحواف . حيث الجبل والمجهول والمغامرة ، وحياة الفجر ، وتظهر الام هنا في بعد اسطوري .. نهى الاصل والارض . والوحدة التي تربط بين الآب والابن ، الماضي والمستقبل . وكلها غائب . ولا يبقى الا الحاضر و (هذه هي قضيته التي ساغها بالفعل المضارع في كل قصصه المتميزة ، والتي كان جهودنا النقدي منصباً على كشف جوهرها ودلائلها) .

هذه هي السمات الأساسية في تجربة (مجید طوبیا) في ثلاثة مجاميع تخصبية ، كانت أسلوبها له تفرد ووسط ابناء جيل الستينيات ، ابراهيم اصلان وجمال الغيطاني ، ومحمد البساطي وآخرين حاولنا تتبع الخط "جمالي والفكري في تطوراته وتحولاته . واتبعنا اسلوب التحليل والاستشهاد من نفس القصص لكي نستخلص النتائج التي تشكل حدود وتخوم مفترق الطرق أو قبل لحظة الاستحضار التي يعيشها كاتب له حساسيته وتيقظه ، يستشعر تحولات في الواقع ، ويستقر على رؤى جديدة ، اسندفتها امكانيات الشكل القصصي للقصة القصيرة ، فبدأ يتلمس طريقة لشكل الرواية القصيرة او القصة القصيرة الطويلة . وكيف تمت هذه المرحلة . والى اي مدى تحدد في عطائها بعد فكري او جمالي له تفرد . يتجاوز

الطريق المسود الذى طالما تسكت الرواية المصرية في دروبه التقليدية المستهلكة او " الواقعية التسجيلية النقدية .. الخ الى آخر اشكال الرواية الجاهزة المستوفية الشروط . الملوكيه والنفسية ، عن انبساط وشخصيات يظن الرواى المثاله انه يرسمها بعكس سمات وحبة واقعه وعمره ، في عصر تبدلاته فيه المفاهيم والتصورات الواحدية الجانب ، حيث تطرح تطورات العلوم الطبيعية والرياضية والكميائية ، مفاهيم عن الزمان . والمكان . والانسان ، نسبية تختلف عن مفاهيم القرن التاسع عشر ، بجانب ازمة "شك" الفلسفى في مشكلة الاداة التي تدرك الحقيقة والمعنى والقانون العلمى ، بحيث احتلت مراكز الابحاث وتطورات العلوم ، والاحصاء ، اماكن كانت تحتلها مناهيم الفلسفة التجريبية ، كل ذلك يؤثر على الرؤية "الفنية والروائية بالذات ، لأن الرواية تقطر لرؤيه العصر . ورؤيه العصر الحالى تختلف عن كثير من الرؤى التي كانت سائدة وراء مدارس الرواية التقليدية التي مازلنا نتربع فيها .

ولقد تم التحول للرواية عند امجد طوبيا ، في شكل محير يحتاج للتحفظ . ففي حين كانت قصته القصيرة الطويلة ادوافر عدم الامكان . بطيءيراً وناعماً للرؤيه الجمالية والفكريه التي حددهما خلال تحليل "جموعاته التصصصية" ، جاءت رواية او قل بمعنى محمد جاعت محاولته (ابناء الصمت) على عكس هذا المستوى الذي تميزت به حساسيته في الابداع ، رغم ما فيها من صور واحاديث ، وشخوصيات ، فعيش أحدي نحثات واقعنا وتاريخنا المعاصر ، اقصد حرب الاستنزاف والصمود في جبهة القتال عقب هزيمة ٦٧ ، ولا جدال ان من حق (مجيد طوبيا) ان يكتب عن الخطر الاحداث التي يعيشهما الانسان المصرى ، غير ان من حق النقد ان يتزمن مدى صلادحيات هذه التجربة في اطار الاساس الادبي والنقدي النوعى الذى استنبتها من مناقشة ابرز تجاربها القصصية ، وربما لن يخسر كثيراً او يخسر لو وضعنا (ابناء الصمت) وعده قصص في المجمـسوـتين () جـراـئـدـ لم تـقـرـاـ) و (الـاـيـامـ الـقـالـيـةـ) رغم بروز واهمية الموضوع المختار سياسياً واجتماعياً ، لو وضعناها في جانب بعيد عن عمله الأساسى الذى سينتـقـىـ وان يـقـرـنـ بالـحـظـةـ العـارـضـةـ وـاـبـ المـاسـيـةـ .

والمطلب على صحة هذا الرأى . نجده في (ادوافر عدم الامكان) "المهولة" من تميز في التجريب الروائى واضافية في لغة السرد التصصى . في حين جاءت (ابناء الصمت) كقصة سينمائية ، او ريبورتاج سريع يلهث زرار اندثار ، يسبل ويكتفى بظهور اهر الصورة دون تعمق في التفاصيل احدث ورؤيته في شمول ، ولعل كاتب ناضج مثل امجد طوبيا ، عندما يقرأ بنفسه السطور الأخيرة من (ابناء الصمت) عن العبور وحرب اكتوبر ،

بمشاركة هذا الرأى رغم ما قد يبدو فيه من تعسف ؛ ولننظر الى تجربة "اللغة والبناء في قصة (دوائر عدم الامكان) ١٩٦٩ ونشرت ١٩٧١ ، لدرك صحة القناة بين كلا من المستويين أيا كانت حجج الكاتب المعروفة في أن لكل موضوع شكل وبناء .

ان قصة (دوائر عدم الامكان) تجسد العقم ، الاستحاله . ثمة مقدار قد حكم بالعدم على علاقة (عواد) (بعنوسه) .. (عدم الانجذاب) . ان القارئ ليشعر بكلثة التعبيرات وانتقاء اللغة الانطباعية التي تجسد حضوراً كاه جنون وفتنمة واستفزاز .. ثمة استبعاد لواقع يختفي ، خلف المجاز ، القدم في نسق المألوف ؛ عن نوعية حياة عاديه ، انها اغنية اكثر منها دراما ، وشجن اكثر منها سرد خبر او حادثة ، يتوزع المعنى بذبذبات الواقع النفسي الذي يحتضن في داخله عالم القرية المصرية ، عالم البنوع والغياب ، لا جدال ان المقصود شيء اكثر من مجرد زواج وعدم انجذاب . وانتحار وجنون .. ان التقصي هنا يمتد ليحيل العلاقة من واقعها السوقى . العلاقة وجود . الأرض والانسان . المعنى والامل ، ويرتبط كل ذلك بوحدة الجسد .. الاخصاب .. انها تجربة تتعلم مع ندوب وهوامش اللحظات المتراكلة المتوقعة المترقبة ، ثمة سرد دلهم من موقف الخروة والانتشار بحيث تنفت الصورة وفي نفس اللحظة تجتمع ليدركها القارئ ، اخيراً في حركتها وديموتها وتحولاتها ؛ برغم كل ذلك فان طيور اللغة البيضاء لم تتع في شباك اداة التعبير ، كانت تقلت غتصب بعض الكلمات متمللة ، وغير متجانسة او متناسقة مع سياق المترافق .. بجانب استباحة الموال وسط اسلوب تعبيري اختار اداة المنولوج الداخلي نفحة رئيسية للسرد استباحة الموال ظهر بعض الشيء دخيلاً غير مبرر ، ان الكاتب هنا يبلور كل مهاراته في سرد القصة في واقع الحضور السيايال ، وهي السمة الاساسية في ابداع ورؤيه (مجيد طوبايا) التي اكتشفنا وحللنا طبيعتها واستمراريتها ، غير انه هنا يفجر اللحظة ، يبدأ من الصفر . يدور ويدور ليجعل الواقع ينتقض ككل . بحيث يمكن لمه من اية ناحية . انه غالباً ما يدور حول نفسه وتلك في اعتقادى بداية الوعي وصدق الاحساس بتجاوز انية الحاضر . بكل زيفه وعدم شرعيته وانسانيته .

ذلك في اعتقادى محاولة لتحليل السمات الرئيسية في رؤية (مجيد طوبايا) التفصصية ، حاولنا تقصى جانبيها الايجابي الذى اتخذ شكلاً متطوراً في وحدة الموضوع والبناء ، واشرنا في نفس الوقت لجانبيها السلبي ، آخرین في الاعتبار استنتاج معطيات نقدية مستولدة من تحليل تصره وتطوراته عبر تعاملاته مع الواقع المصرى والاتسماى . ككاتب من جيل المستينات وكل

هذا يشكل الاساس والبوصلة التي تعطينا الصالحيات في تقييم روایته
الهؤلاء ا كتب عام ٧٢ ، ٧٣ ونشرت عام ١٩٧٩ .

(**الهؤلاء**) المبني والمعنى : لسوف نلتقي ومن بداية الرواية بالرواية وصوته المتوحد ٠٠٠ ينسج على مهل وغرابة خيوط عالمه الموحش الغريب ، نظن في البداية انه عالم خاص ، عناصره الوهم والواقع ، الحلم والوعي ، الرغبة والاستحالة ، غير ان هذا العالم الخاص المشيد بدقة واتقان وشاعرية ، سرعان ما يتكشف عن بعد وقصد اجتماعي ، له نبوه ومنطقه وعموميته ، تناقش فيه وخلال جوانبه بأرجح وواسع مدى ؛ قضايا الحرية والكرياء الانساني ، الرغبة الدائمة للتمرد على المألوف والماعدي والمتخذ زيفا شكل الشرعية ، ان السرد الروائي هنا يعتمد الايثبات والنفي ، البناء والتقويم ليتهرب من الاستفرار في الحفائق الجاهزة والمواصفات الواقعية المستوفية الشروط ، ليخلق صورة وحياة متوتة ، حية ومتدفقة ، يتعدد المعنى والرمز ، وتستوحى في بعض جوانبها هنا عملية السرد الشــحرى القائم على ايقاع وتخيل ، ونفمة سرية ، وبناء صور متأكلة لها تهويماتها بتعدد المعنى والرمز ، وتستوحى في بعض جوانبها هنا عملية السرد الشــحرى الشعري القائم على ايقاع وتخيل ونفمة سرية .

بين الأدب والسياسة

هل نحن بحاجة إلى سياسة ثقافية أدبية؟

د. مجدى يوسف

المبطنى ان أقرأ المقالين الافتتاحيين للعددين الثالث والرابع من مجلة «القاهرة» » الغراء ، وهما لرئيس تحريرها الأديب القصاص الاستاذ عبد الرحمن فهوى . يحمل أولهما عنوان : « الشبك الأدب بالسياسة كارثة في عالم الكمبيوتر » ، أما ثانيهما فعنوانه : « اللغة السياسية .. والسياسة اللغوية » . والأديب صاحب المقالين عمل كثيرا على الخلط بين الشعر والسياسة في معاركنا الحنارية والقومية المعاصرة في الوقت الذي يحسب فيه اعداء شعوبنا محمالحهم المناقضة لصالحنا القومية بطريقة رياضية بالغة الدقة والبرود . وانه آن لنا الوقت كى ن نفس الاشتباك بين الشعر والسياسة اذا اريد لنا ان نتعلم من اخطاء ما سبينا الترقب . واحضرنى بهذه المناسبة ان هذا الخلط القاتل بين الشعر والسياسة ، الذى يحل السياسة ورجالها الى شعراء حاليين بما يتمنون ان يكونوا ونكون عليه ببلادهم يخلطون بين الوهم والواقع ويتبادلون الاذوار مع الشعراء الخبيثين . لم يكن من نصينا نحن وحنا في حرب يونيو ١٩٦٧ ، وانما كان بالمثل من اسباب هزيمة الرئيس « آليندى » والقوى الشعبية التى كان يمثلها الاونيداد يويولار فى مواجهة الاخبطوط الاجنبى المعادى الذى كان يترى تلك القوى الشعبية ولidea الوعى كى يضر بها في مقتل في ذلك الوقت الذى كان « آليندى » يصرخ فيه بأن جيش بلاده — الذى درب قادته في شمال القارة وتعلموا الولاء لمصالح الاخبطوط الاجنبى — لا يعدو ان يكون جيشا « مهنيا » لا دخل له بالسياسة . كان يقول تلك الكلمات بينما يشاهد على شاشة التليفزيون مفمضاً حينيه وكأنه يحلم . وفي ذلك الوقت نفسه انطلق شاعر « شيللى » العظيم « باللو نيرودا » بحفر رئيس بلاده من هذا الوهم الكبير في مقاصد ثلاثة . الواحدة تلو الأخرى : « انى احذر » ، ثم « احذر مرة اخرى » ، ثم « احذر للمرة الاخيرة » . ولم

يتضىء على القصيدة الاخيرة سوى وقت ضئيل حتى كان الانقلاب الفاشي التآمر مع الأعداء ومقتل «آليندي»، وسحق القوى الشعبية التي كان يمثلها ، بل وكافة الاحزاب الديمقراطية وحقوق الانسان الشيشلي . وهكذا تم تبادل الاذوار بين الشعراء والسياسة .

ولكننا نتعلم في نفس الوقت من هذادرس المقارن شيئاً اضافياً ، لعله يلقى الضوء على ما لم يشر اليه الاستاذ عبد الرحمن فهمي في مقالته ، وهو ان الأدب والشعر - على الرغم من خصوصية عالمها التي تتبدى في لغة الفن المستقلة عن لغة حياتنا اليومية وما ينهض على تطبيقها من عمليات حسابية وتنظيمية ذات طبيعة مغايرة لشفرة الشعر وابواته المجازية – قد يكون اقدر على استشراف المستقبل ومن ثم على التحذير من سقطات الحسابات الاستاتيكية الجامدة المحدودة في حياتنا العامة ومصالحنا القومية على السواء . والامر هنا رهين بموقع الشعر والادب من القضايا الملمة والمصالح الوطنية التي لا يستطيع اذا كان على درجة عالية من الحسن المرهف والحسد المتوجه الى ان يكون مهموماً بها يحاورها ويتخذ منها موقفاً انسانياً واضحاً لا يشوّهه تزييف «الكلمات» وعنوبة البلاغة التشكيلية بينما يستخدم لغته «المتحصصة» وشفرة عالمه المتخيل في كل ذلك . فما اتباه الشاعر هنا بالنائم الذي ، على الرغم من ابعاده عن الاشتباك المباشر بهموم الحياة اليومية ، لا يلبث ان يعود اليها ويعالجها في «منامه» وان يكن بلغة وشفرة مغايرة للفة الحياة اليومية .

وهنا كان اسهام التحليل النفسي في الكشف عن آليات هذه اللغة الخاصة – لغة الحلم – وعلاقتها بآليات الابداع الفنى والادبى من جهة . وبقضايا العلاقات الاجتماعية التي تعكس هموم «الحالم» من جهة اخرى .

نخلص من كل ذلك الى ان فرض الاشتباك بين الادب والسياسة لا يتأنى بالفشل بينهما فصلاً مبتداً كما قد يفهم من مقال الاستاذ عبد الرحمن فهمي . وانما في اعادة النظر في آليات العلاقة المعتقدة بين الابداع الادبى والفنى وهموم المجتمع المعاكسة فيما يتخذ فيه من قرارات سياسية . ذلك اننا مهما حاولنا ان نفصل بين الادب والمجتمع او بين الادب والسياسة فستذهب كل محاولاتنا ادراج الرياح لأن الادب الذي يزعم عكس ذلك هو نفسه ادب سياسي وبالدرجة الأولى . انما علينا اذا كنا لا نريد ان نفلن كالنعام عندما يتوجس الخطر ان نجا به تلك العلاقة الجدلية على شدة تعقيدها بين خصوصية الادب ومصالح المجتمع العامة ، او بعبارة اخرى بين المتخيل والعملى . فلعل المسأة ان يتصور البعض ان هنالك ثمة انصماماً بينهما . او انه لابد وان تحكمهما ثلاثة تامة . ولعل هذا التصور يمثل – في بعده عن

الحقيقة — الوجه الآخر لاختزال المتخيل الشعري الى « واقعية » القرارات السياسية اليومية ، وهو ما حدث في بعض بلدان شرق اوروبا عقب التحول الاشتراكي فيها مباشرة .

وحتى اوضمّع ما اقول سأضرب على ذلك مثلا من تجربة ثارت الملابسات ان اكون طرفا فيها . كان ذلك عام ١٩٧٣ اثناء انعقاد مؤتمر « الجمعية الدولية للادب المقارن » في مونتريال . وكانت ثمة مناقشة حامية بين « مارسييل باتايون » ، استاذ الأدب الأسپاني للوسسيط في « الكوليوج دوفرانس » آنذاك ، والرئيس الاسبق « للجمعية الدولية للادب المقارن » وبيني . كان « باتايون » يرى انه لا علاقة بين الابداع الشعري والعلاقات الاجتماعية الموضوعية بين الناس ، و كنت ارى ان هنالك ثمة علاقة بينهما ، وان تكون ابعد ما تكون عن المباشرة ، فالابداع الشعري يتمتع بلغته وعالمه الخاص مع « الوقائع » الاجتماعية المنعكسة في الواقع العام ، وبذا يتخذ منها موقفا ايجابيا او سالبا ، مثبتا او نافيا ، محركا حاسية المثقف في اتجاه خلال الصيف القلم) .

اتول بينما كان النقاش دائرا بين « باتايون » (توف خلال السبعينيات) وبيني ، انضم اليها « فكتور هيل » — استاذ الادب المقارن في جامعة سترايسبورج — وما لبث أن وقف منذ البدء الى جانب استاذه « باتايون » . ثم دخل في النقاش احد اعضاء معهد الادب المقارن في أكاديمية العلوم في بودابست . وتوقعت ان تتعادل كفتا الميزان . ولكنه قام ليؤكد بحماس بالغ على انه لا علاقة على الاطلاق بين الادب والمجتمع ، وأنه على دارس الادب ان ينصرف الى التعرف على الشفرة الخامسة بالابداع الادبي ، والادوات السيمبولوجية التي تعينه على اكتشاف بنية الادب الداخلية وحسب . وقد علمت بعد ذلك ان هذا القول لا يمثل مجرد رأى فردي للعالم المجرى المتحدث ، وانما لنيله غالب في معهد الادب المقارن في الاكاديمية المجرية .

اثار ذلك عجبى خلصة وان المعروف عن البلدان الاشتراكية انها تختلف كثيرا بتبع العلاقة بين الادب والفن والمجتمع . وبعد ان انتهى النقاش العام مؤقتا ، دخلت في حوار شالى مع العالم المجرى استفسر منه عن موقفه هذا غير المتوقع . عندئذ قال لي انه بعد التحول الاشتراكي في المجر داير عدد كبير من « مقاولى » الادب على تدبيج « الاعمال » في خدمة الشعارات المرحلية للدولة . وكانت النتيجة هبوط شديد في الكيف الادبي والابداعى على

السواء ، مما ادى الى « ثورة » المثقفين وعلماء الادب الوطنيين على هذا الابتذال ، وانصرافهم الى الانكباب على درس العلاقات الداخلية في العمل الفنى مجرد تاما عن العلاقات الاجتماعية في الحياة العامة . حدث ذلك بداعف لاتسک في وطنيته وهو انقاد الادب القومى من اختزاله الى قرارات السياسة اليومية وما ترفعه من شعارات ، وان كان قد حدث في المجر – البلد نفسه الذى انجب « جيورج لوکاتش »، وآرنولد هاوزر » (سوسیولوچیا الفن) ، « وكلل ماتهایم » ..

ولكن ، على الرغم من كل الاسباب التى قد تبدو مبررة لهذا القرار البخشنى من جانب علماء الادب فى المجر . كرد فعل لتطور محدد فى تاريخهم القومى المعاصر ، هل علينا – نحن العرب – ان نتبين – حقا ، وبشكل مطلق – هذه القسمة الثانية بين الادب والمجتمع ، وكائنا ننتهج للفصل بين ما لا يقدر لقىمر وما لله لله ؟

هب اتنا فعلنا ذلك ، فماذا ستكون العاقبة ؟ نحن نتمنى ان تتعمل الدولة ذلك حتى لا يؤدى تدخلها – من موقع الترار السياسي الصرف – في عرض الاعمال الفنية على الناس الى تعسف مختزل لا يعود بالخير لا على الفن ولا على السياسة . ولكن ، هل يمكن ذلك ان يكون لنا سياسة ثقافية وفنية ؟ ولماذا نحن بحاجة الى تلك « السياسة » اذا كما نقرر سلفا ان علم الفن المتخيل شيء مختلف كل الاختلاف عن عالم السياسة ؟ واذا سلينا بانتنا بحاجة الى سياسة ثقافية ، ناي نوع من السياسات الثقافية نحن احوج ما تكون اليه في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخنا الوطنى ؟

لسنا اول من يرى ضرورة وجود سياسة ثقافية واضحة المعالم خاصة لدول العالم الثالث ، فقد كان ذلك هو محور الاسهامات والمناقشات التي دارت في مؤتمر اليونسكو الذى عقد في عاصمة المكسيك منذ قرابة العاشرين . ومن بين التوصيات التي انتهت اليها مؤتمر اليونسكو المذكور ضرورة اشراك اوسع دائرة ممكنة من الجماهير الشعبية في صنع (انتاج) القرارات الثقافية واستهلاكها . ولكن مؤتمر المكسيك لم يتعرض لقضية المصالح الشعبية وعلاقتها بالتنظيم الداخلى للعمل الفنى ومن ثم الادبى . ذلك ان مجرد المطالبة بالعدالة في توزيع الادب والثقافة على اغلبية المواطنين لا يعني بالضرورة تمثيل ذلك الادب – من حيث هو ادب حقيقى – لصالح تلك الاغلبية ، ننكر بذلك تدفقنا عدالة التوزيع في ميدان الادب شكليا ، وان تناقض التنظيم الداخلى للعمل الادبى (وهو ما يطلق عليه خطأ يقصبه « الشكل » الفنى وان كان اقرب الى عملية التشكيل) ومصالح عامة المواطنين اللذين يسعون

إلى اشباع حاجاتهم المكانية والادبية (انظر - على سبيل المثال - في
المواطنين في اقبالهم على معرض الكتاب) .

وهنا من واجب الجهات الوطنية - اذا كانت منحازة بحق الى اشباع
ال حاجات الادبية للفالبية العظمى من ابناء الشعب - ان يكون لها مهارات
علمية دقيقة في اختيار ما تفسره على هذه الفالبية من ثمار ادبية وفنية ،
والا كانت شكلية تماما في اشباع هذه الحاجات الفنية دون ان تراعي تحقيق
الاشباع الفعلى لهذه الاحتياجات الشعبية . فالمأمور هنا يتعلق برغيف الخبر
الادبي ، فان يعمم أمر لا يختلف على ضرورته اثنان ، ولكن تعديمه لا يتحقق
بمجرد النشر والانتشار ، وانما بمدى تلاقيه مع الاحتياجات الفعلية لحدى
المتلقي (وهي ليست دائما بالضرورة ما يتصور انه بحاجة اليه !) . هنا
تصبح المسالة اعمق واعقد بكثير من ان ينشر العمل الادبي لمجرد انه
« يتحدث » عن المطحونين والمهم في الحياة . انما المحك في دفع العمل الادبي
إلى النشر يجب ان يكون : هل استطاع بتنظيمه الفنى لعمله انخفى ان
يضيف جديدا - ليس من موقع الجدة والطراوة المطلقة . وإنما لضرورة في
الكشف الفنى عن جوانب لم يسبق اكتشافها في رؤية العالم - يكون بمثابة
النقد الفنى لرؤية الملتقي للعالم : وان يكن في ثلاثة لعبه العن ؟ ! « رب تكون
الفن لعبه ، ولكنه لعبه جادة » - هذه العبارة لـ « كاسبار دافيد فريدریش »
لتصور الامانى الذى اشتهر عنه انه « رومانسى » وان كانت عبرته ليست
رومانسية على الاطلاق ! . وهل يكون الفن جادا الا اذا حفز على الملتقي
وحتى سنته مما الى اكتشاف العالم بشكل لم يالفه من قبل وبشكل يتضمن
نقد رؤيته السابقة للعالم ولكن من خلال « لعبه » يستمتع بها وهو يخلص
نفسه من اسار وعى بالحياة والطبيعة كان اقل تطورا قبل ان يخوض تلك
التجربة الابداعية الجديدة ؟

اذا كان لنا ان ننادي بأن تكون لنا سياسة ثقافية فيما ننشره على الناس
من ادب ، فينبغي ان يكون لها هذا التوجه . ولكن ماذا نكتب اذا ما حاولنا
ان نفصل فصلا شكليا بين الاندب والسياسة او بالاحرى بين المتخيل والعملى
ا الفعلى ، مجرد اننا لا ندرك آليات العلاقة المعقّدة - بل شديدة التعقيد -
بين الجانبين ؟ ليس الاجدر بنا كى نبلغ ما يهدف اليه الاستاذ عبد الرحمن
نهمى في مقالته المشار اليهما في بداية هذه السذريز ، هو ان نكتشف عن هذه
الآليات المعقّدة بدلا من ان نختصر الطريق ونتجاهلها تماما ؟ وهل يعني
تجاهلنا لها انها ليست قائمة بل مؤثرة ؟ من هذا المنطلق الرحب - على
دقته العميمية الفائتة - يجدر بنا ان نستكشف طريقنا نحو تحطيط ادبى -

ثقافى لوطننا العربى يقدم من خلال اسهاماته الابداعية — التى لا يتنى لها ان تكون كذلك الا اذا كانت نقدية كشفية . فكل عملية ابداعية تحمل في طياتها بالضرورة تجاوزا لمرحلة سباقية في مجال الابداع ذاته — ما يدفع الحساسية الشعبية باتوسائل التخييلية الى ان تدفع عجلة الانتاج في المجتمع ..

الادب المطلوب اذا هو لعبة فنية تشرك المتلقى معها في غفوية ممتعة كى يقبل على تحرير نفسه من جمود العادة وربق التصور الجمد للحياة ، الذى احيانا ما يطلق عليه — من باب الخطأ — لفظة « الواقعية » . ولا ننسى اخيرا انه في متذور الادب المبدع ان يتحقق بفنيته على المستوى الاجتماعى الحالى ما قد تعجز عن تحقيقه وسائل الاعلام المباشر كلها مجتمعة .. وهنا اكون قد اتفقت تماما مع الاستاذ عبد الرحمن فهمى في تعرفه على دور الشعر في تاريخ امتنا العربية ، وان كنت اختلف معه في تقويمه لوضع الأدب من قضايا مجتمعنا العربى المعاصر .. بل انى اذهب الى ابعد من ذلك واقتراح على مجلتنا الثقافية ان يكون لها تخفيط وسياسة ثقافية واضحة المعالم بالمفهوم الرحب الواسع العلمى الدقيق الذى اشرت اليه في هذا المقال ..

الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل دنقل

أمل دنقل أبي شعراي الرفض

نسيم مجتبى

كانت « الأرض والجرح الذي لا ينفتح » رؤية فاجعة للواقع ونبوة بكارثة وشيكّة الواقع ، فلم ينقضى عام على نشرها حتى داهمتنا هزيمة يونيو الفاصلة ، التي أثبتت صدق رؤية الشاعر ورهافة حسه .

والصدق لا يتأتى اعتماداً أو مصادفة للشعراء ، وإنما هو ثمرة استيعاب ذكر للثقافة والتراص ووعى بواقع الحياة الاجتماعية والفكيرية في الماضي والحاضر ولعل هذا ما يقصده « اليوت » حين يؤكد على ضرورة تربية الحاسة التاريخية لدى الشاعر ، تلك الحاسة التي تجعله أيناً لعصره وقدراً في الوقت نفسه على الابتكار والتجديد ... وعلى التنبؤ والتحذير ... وهذا ما تحقق بدرجة كبيرة في شعر أمل دنقل .

أمل دنقل من خلال معاناة طويلة لتجربة الحياة والفن ، والفكر في واقع اجتماعي ونفسي محروم من أجواء العدل والحرية ... مما جعله يحس بمشاعر التربة والاغتراب في قريته الصغيرة باعمق الصعид أو في غيرها من أماكن العمل والإقامة التي كان ينتقل إليها من وقت إلى آخر .

في قصيدة « بكانية ليلية » التي يرشى فيها صديقه الشهيد الفلسطيني مازن جودت أبو غزالة نجد أول تعبير عن هذه المشاعر حين يقول :

وكان يبكي وطننا ٠٠٠ وكنت ابكي وطني

نبكي إلى أن تنضب الأشعار

نسالها : أين خطوط النار ؟

وهل ترى الرصاصة الأولى هناك ٠٠٠ ام هنا ؟

ثم يتتطور هذا الشعور بالغربة النفسية والاجتماعية الى موقف واضح محدد الابعاد في واحدة من اعنف قصائده الساخرة ، وهي (كلمات اسبارتاكس الأخيرة) حين نجده يدين الخrou و الاستكانة ويمجد التمرد والرفض ٠٠٠ وماذا واضح من البداية حيث يقول :

المجد للشيطان ٠٠٠ معبد الرياح

من قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق العدم

من قال « لا » فلم يتمت

وظل روحًا ابدية الالم !

فالشاعر هنا يتكلم بلسان اسبارتاكس ، ذلك العبد الذى قاد ثورة العبيد ضد طغيان الارستقراطية الرومانية الاقطاعية في القرن الأول قبل الميلاد ، وشنق بالقرب من ابواب روما ٠٠٠ معبرا عن موقفه ٠٠٠ وهو يمجّد الشيطان رمز التمرد الخالد ونمذج العصيان القاطع في وجه جمهرة الخائفين والخاضعين ٠٠٠ ويرى أن عصيانه كان سببا في تمزيق العدم والظلم وببداية التحضر وال عمران ٠٠٠ وهي بداية ظهور الارادة الانسانية ٠٠٠ وببداية مسيرة التطور ٠٠٠ فعصيائه كان بداية لعصر المعرفة الانسانية ٠٠٠ فمنذ تلك اللحظة ، اخذ يتضح معنى الخير ومعنى الشر ٠٠٠ وللعقاد عبارة جميلة في كتابه ابليس تقول ان معرفة ابليس كانت فاتحة خير للانسانية ٠

وأمل دنقل هنا يشبه الشاعر الانجليزى ميلتون في ملحمة « الفردوس المفقود » حيث يمجّد الشيطان للأسباب ذاتها ٠٠٠ لكن الذى يهمنا حقا من هذه الأبيات أن أمل دنقل يقدم اعلانا عن هويته كشاعر فهو يتوحد مع شخصية اسبارتاكس ٠٠٠ ويمجّد الشيطان أيضا ويرى أن الرفض ضد طغيان قوى الفهر والتسلط طريقا حقيقيا لحياة روحية ابدية الالم على حد تعبيره ٠

معلق انا على مشانق الصباح

وجبهتى - بالموت - محبية

لأننى لم اخها ٠٠٠ حية !

ولا نكاد نسمع هذه الكلمات ، ونتمال صورة اسبارتاكس المعلق على الصليب حتى نجد أنه قد رفعنا الى جانبه ، معلقى على مشانق القيصر

أو مشانق السلطة الطاغية . ومكذا ينكشف وجه المأساة على حقيقته ،
فإذا هي ليست مأساة فرد تمرد بل مأساة الفالبية المستضعفه والمضطهده
في آن واحد . . . وكما وحد نفسه مع اسبارتاکوس . . . وحد بين جماهير
الاسكندرية في القرن العشرين . . . وبين عبيد روما في القرن الأول قبل
الميلاد . . .

يا أخوتى الذين يعبرون في الميدان مطريقين
منحرفين في نهاية المساء
في شارع الاسكندرية الأكبر
لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم الى
لأنكم معلقون جانبي . . . على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم الى
لربما اذا التقت عيونكم بالموت في عيني
يبتسم الغباء داخلي . . . لأنكم رفعتم راسكم مرة !
« سيزيف » لم تعد على اكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق
والبحر . . . كالصحراء لا يروي العطش
لأن من يقول « لا » لا يرتوى الا من الدموع
فلترعوا عيونكم للتأثير المشنوق .
فسوف تنتهيون مثله غدا .
فالانحناء مر
والعنكبوت فوق اعناق الرجال ينسج الردى

هذا كلام يحمل التحرير على الرفض والتمرد والثورة ، لأن العسف
والقهقر ليس قدرًا محتوما على البشر . . . فسيزيف لم يعد يحمل الصخرة
. . . بل أصبح يحملها فقط الذين يولدون في مخادع العبيد . . . ولهذا
يدعوهم لرفع الرؤوس . . . فالجميع مشنوقون سواء ثاروا او لم يثوروا وهذا
ما يعنيه بقوله « الانحناء مر . . . والعنكبوت فوق اعناق ا الرجال ينسج
الردى ، واذا كانت حياة لذلة والخنوع طريقا الى الموت . . . فلتكن الثورة
ونبكن التحدي شرعا للانسان وطريقا الى الالم الابدى !

ولا نكاد نطمئن الى هذا المعنى حتى يفاجئنا الشاعر بمعنى مخالف تماما
 حين يقول :

نقبلوا زوجاتكم ٠٠٠ انى تركت زوجتى بلا وداع
وان رايتكم طفلى الذى تركته على ذراعها
فعلموه الانحساء ؟
علموه الانحساء !
انه لم يغفر للشيطان حين قال لا !
والودعاه الطيبون
هم الذين يرثون الارض في نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون !
علموه الانحساء
وليس ثم من مفر
ولا تحطموا بعالم سعيد
نخلف كل قيصر يومت : قيصر جديد !
وخلف كل ثائر يومت : آخر ان بلا جدوى
ودمعة سدى !

وقد يدهشك هذا الكلام الأخير ، لانه يبدو مناقضا جدا للمقطع الاول
فتسائل كيف امكنه ان يتتحول من النقيض الى النقيض ، حتى أصبح داعية
الخنوع والانحساء مقرأ بعثية للرفض والثورة ٠٠٠ والا كيف يمكنه ان يقول
بأن « خلف كل ثائر يومت : احزان بلا جدوى ، ودمعة سدى » اليis هذا
شببها بما قاله سليمان الحكيم حين صاح صريحته اليائسة باطل الاباطيل
الكل باطل وقبض الريح ولا منفعة الشمس ٠٠٠ او ما قاله المصري ،
تعب كلها الحياة فما اعجب الا من راغب في ازدياد ،

مكذا يبدو الأمر ربما للنظرة الاولى ٠٠٠ ولكن مع التأمل العميق
لابيات أمل دنقل نجده لا يتتطابق أبدا مع هذه الرؤى التي تؤكد عبئية
الحياة ، وخيبة أمل الانسان .

والواقع أن الشاعر يستخدم النقيضين ساخرا سخرية مريرة بواقع
الانسان في مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحة أمامه ٠٠ وهو يستخدم هذا

الأسلوب المغرب أو الغريب لكي يستوقف قارئه ويستقرز مشاعره وعقله حتى يفكر في مأساة حياته . إنها حيلة من حيل الاغراب ترمي إلى تغريب - واقع الانسان في مجتمعه وحين يبدو هذا الواقع شاداً أو غريباً . . . فانه يدعو للتغيير الشامل . . . وهذا ما يتضمن في الفقرة التالية . . . حين يمعن في دعائه الفنى ويعتذر لقيصر عن خطيئة ويهديه جمجمته ليصنف منها كاسا لشرابه . . . ولكن يحذر من الاستمرار في قطع الأشجار . . . فقد يحتاج في يوم ما إلى الكل .

وهو يستخدم اسم قيصر رمزاً لكل طاغية . . . وبال مقابل يستخدم هانيبال البطل البربرى الأفريقي كرمز للمخلص . . . فهانيبال خرج من قرطاجة . . . ورد عدوان روما . . بل وصل حتى أبواب روما نفسها . . . والشاعر ينتظر أن يخرج من بيننا هانيبال لكي يتصدى للمعتدين وللغزاة . . . لكن دون جدوى . . . وهذا ما نفهمه من قوله :

وان رايتم في الطريق « هانيبال »

فأخبروه أنني انتظرت مدى على أبواب روما المجهدة وانتظرت شيوخ روما . . . تحت قوس النصر قاهر الأبطال ونسوة الرومان بين الزينة العربدة .

ظلن ينتظرن مقدم الجنود
ذوى الرؤوس الاطلسية المجهدة
لكن « هانيبال » ما جات جنوده المجهدة
فأخبروه أنني انتظرته . . . انتظرته .
لكنه لم يأت !

وانني انتظرته . . . حتى انتهيت في حال الموت
وفي المدى « قرطاجة » بالنار تحترق .

ولأن أمل دنقش شاعر فنان ، فإن الصورة في شعره صورة مركبة . . . تحمل في تصاعيفها كثيراً من الخطوط والكلوان . . . ولا تعطى معناها دفعه واحدة . . بل تحتاج إلى كثير من التأمل والتحقيق . . . وهذا ناتج عن ثماقة واسعة وعميقة وعقل مفتوح يعرف كيف يحل التاريخ والواقع ويفهمه بعيداً عن التعصب والانطلاق . . ولهذا نجده يقدم صورة مركبة لروما فهو ليست رمزاً شاملـاً للشر أو للطغيان . . فإذا كان قيصر هو للديكتاتور الذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديمقراطية . . . فان شيوخ روما . .

مم رموز تجسد الجانب الآخر من روما ... وهو الديمocrاطية ... ومن ثم جاء، انتظاره لشيوخ روما كما انتظر هانينبال - لكنهم لم يسرعوا لإنقاذه أو لاعلان حريرته ... وهذا يعني ان الحرية أو الخلاص لم يأت من داخل روما عن طريق الشيوخ ... ولا من خارجها عن طريق هانينبال ... فشنق اسبارتاکوس ... وسقطت قرطاجة في جوف الحريرق ... وبهذا يمهد للنكرة الأخيرة حين يوحد بين عبيد روما المضطهدين في شخص اسبارتاکوس ... وكل الماضلين ضد الديكتاتورية والقهر والطفيان .

« قرطاجة » كانت ضمير الشمس ... قد تعلمت معنى الركوع
والعنکبوت فوق اعناق الرجال
والكلمات تخنق
يا لخوتى : قرطاجة العذرا، تحرق
فقبلوا زوجلتكم
انى تركت زوجتى بلا وداع
وان رايتم طفلى الذى تركته على ذراعها ... بلا وداع
فعلموه الانحساء ...
علموه الانحساء
علموه الانحساء

أمل د نقل

في ذكرى الشاعر الثانية

محمد أمين الشيخ

كان يمضي
فثبتات الخالدين
وارف الظل . . . كنبت الياسمين
لم يطاطئه رأسه . . . يوما
ولم يحن الجبين
كان سولحا
يجبوب الأفق . . . لا يلقى عصاه
سابحا في الكون
مشغوفا . . . بآن يرقى مداده
لم يكن عبدا . . . يبيع الشعر
للتيجان . . . للعرش المذهب . . . للطفاة
لا . . . ولا امتحت يداه
عزه غشيتها من أصلابه
يتبع الانسان في الدنيا اباء

* *

حار فيك الناس . . . لا يدرؤن
ماذا ؟ . . . من تكون ؟
عفري . . . جاء من بين القرون
نيه اصرار . . . الملهل ،
وسياحات . . . امرىء القيس ،
إلى المجد المؤذل
كبريا ، المتبني
وهو يغشو كل درب
يذرع الأرض على مهر مطعم
شامخ الأنف لدى كافور

من كافور عنك ؟
لا .. ولا السلطان في التصر المعمم
أنت يا شاعر أعظم

* *

يا غريب الدار .. مل أبكى لديك ؟ ،
أم ترى أبكى لزرقاء لليمامة ؟
أم ترى أبكي لما صرنا اليه ؟
والذى أمست روابينا عليه ؟
بين تمزيق وضعف وسامه
آثرت (عبس) على الحرب
استكانات اسلامة
وتوارى اليوم عنتر .. ومضى .. بين الخيام
يحبب النوى .. ولا يحمي الزمام
كيف لا أبكى وأضجر ؟
وسيف العرب أمست اربا
والجياد ..
التي كانت تثير النقع
ولت هربا
لا تلمى .. اننى اشقي واقتهر

* *

كان كالبلبل .. وجدانا والحاننا .. وحبا
كان كالحقل .. عطاءات وخصبا
كان كالبسنان .. يحوى كل زهرة
كان كالفارس .. يرفض - ف زمان القهر - قهره
عقبري الشعر .. ما أروع شعره
رقة الورد .. ونشر الفل .. والحس المرهف
واهتمامات المثقف
وقواف - كعطا السيل ليست تتوقف
حينما تعظم في أعماقنا هذه النفوس الزاكيات
ونراها كالشموس المشرقات
تصغر الدنيا على آفاقنا .. ويهون الصعب في أعماقنا
لا نبالى بالحياة .. أى شيء في الحياة
كل شيء سوف يفنى إنما .. تبقى المعانى خالدات

هول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل

محمود عبد الوهاب

يتجاوز الشاعر دوائر التعبير عن انفعالاته بالقصائد الحماسية او التحريرية ودوائر التعبير عن عواطفه بالقصائد الغنائية حين يرقى الى مقام الابداع الشعري الذي يجسد رؤيا قد تحقق لها العمق والتكامل والشمول . انه يحتشد بكل قدراته كى يخترق في وجдан الملتقي حجب الانانية وأسوار اللحظات المزولة وحدود الولاءات الأسرية والمعائلية والطائفية طموحا الى الكشف عن الجذور الحضارية الواحدة ووسائل الائتماء الوطنى والقومى . ولكن يتحقق للشاعر بلوغ هذه الغاية قد يتخفى خلف عدد من الأقنعة التراثية لعل حضوره امام القارئ مقتوما رداء الشخصية التراثية ومتخذا ملامحها النفسية والفكرية ومستعينا بما استقر لها في وجدان الملتقي من هيبة او جلال او تعاطف .. لعل كل ذلك يكون أعمق تأثيرا من حضوره المباشر .

يسعدنى الشاعر الشخصية من اطاراتها التاريخية او الاسطورية او الملحمية او الدينية كى يعيد صياغة ملامحها في تشكيل جديد تنطق ابعاده الجديدة بملامح من رؤياه ومتلك سماته الفنية من عناصر التشكيل والايقاع ما يرقى به الى مستوى التأثير في وجدان المتفق المعاصر .

لا ينزع الشاعر الشخصية التراثية من سباتها الخاص ليضعها في سياق يتناقض مع تكوينها النفسي او الفكرى او ليجعلها تلعب دورا يتناقض مع الدور الذى استقر لها في وجدان القارئ . انه قد يضيف او يحذف من سماتها بعض الملامح التاريخية ولكن بالقدر الذى يعمق من حضورها الدرامى والذى تحتمله طبيعة مكوناتها الأولى .

ان علاقة الشاعر بالشخصية التراثية هي علاقة النحات بالخامة : انه يبتكر حلوله الخاصة لتطويعها لما يحقق اهدافه ولكنه التطوير الذى ينطلق من استبصار عميق بكل امكاناتها الطبيعية : صلابة المحن أو

صخرية الكتل الحجرية . . خصوصية الطبيعة المضوية للاخشاب درجات الخشونة او التنومه في الممس . . مستويات التخلخل والاملاه . . الخ .

لا يستدعي الشاعر الشخصية من عصرها او سياقها التراشى أنه يستدعيها من قلب المتلقي ووجданه كى تتحول بفضل موهبته وثقافته وخبرة ابرسا افني ان جسر التواصل والتحاور والارتفاع . . جسر ينتهى القارى به - دون تلق او توجه - من قيمة التقليدية الراسخة الى قيم الشاعر النابضة بروح العصر .

على ضوء هذا التصور النظري لعلاقة الشاعر بالشخصية التراشية أقدم هذه القراءة لثلاث قصائد من ديوان امل دنقل هي كلمات سباراتاكوس الأخيرة ومقابلة خاصة مع ابن نوح ومن مذكرات المتبنى في مصر .

في قصيدة كلمات سباراتاكوس يجسد الشاعر في كلمات زعيم ثورة العبيد كيف يتحول الثائر تحت وطأة الهزيمة الى خانع ذليل والى مبشر بالياس ولا جدو المقاومة وبعث الحلم بعالم سعيد لأن « خلف كل قيسار يموت قيسار جديد » وخلف كل ثائر يموت احزان بلا جدو ودمعة سدى » والشاعر حين يجسد هذه الهوة الى تردي فيها الثائر المهزوم يستنفر في قارئه الاحتشاد لتحقيق النصر ويزيده اصرارا على للتصدى والرسوخ لأن الهزيمة التي تبدأ على ارض المعركة قد تنتهي في أعماق الروح لتزيين الاستسلام لارادة العدو .

ت تكون القصيدة من أربع مقاطع يقف المقطع الاول فيها بنغماته العالية ذات الايقاع الحماسى في عزلة كاملة عن المقاطع الأخرى التي يتلو فيها الثائر المهزوم وصايا الركوع والخنوع والانهاء . لكن هذه العزلة الفنية عن ادواه المقاطع الأخرى تكتنفها عزلة اخرى مكرية ووجدانية تناى بها بعيدا عن تعاطف القارى، واستجابته .

يقول المزج الأول : المجد للشيطان معبد للرياح
من قال لا في وجه من قالوا نعم

لقد تكون وجدان القارى، العربي - بل والقارى، في كل العالم منذ نشأت الحضارات على ضفاف الانهار - والشيطان عنده هو الشر والظلم والسلط والطغيان . بل لقد كانت شعوبنا في الزمن القديم ترى الشيطان في الجدب وللجهاف وللظلم . كيف يفهم القارى، اذن أن يكون المجد للشيطان . يقول الشاعر المجد له لأنه قال لا في وجه من قالوا نعم ولكن كل نعم هي دليل النفاق او قبول الذل وكل لا هي عنوان المقاومة والبطولة

والنضال . لقد قال الشيطان لا لارادة الله وهو الحق والعدل ٠٠ قال لا لانسانية الانسان فهل تعطيه لا في هذا المقام شرف ان يكون للمجد له .

* *

ويقول الشاعر في المطام الثاني من نفس القصيدة

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا

ان الشاعر يضع الذات الالهية في صفة واحد مع الطفاة والجبابرة والمسلطين الذين تسقرون عروشهم على قوائم الرضوخ لهم والخضوع لارادتهم لذا يهزها ويقتلها اعلن التمدد والاعتراض وهي صورة تتناقض مع الحس الدينى والحسنى للفنى معا . ترى هل تتحقق مثل هذه الاساليب فى الصياغة جسر التواصل والعبور بين القيم الراسخة فى وجдан القارىء وفهم العصر فى وجدان الشاعر ؟

كانت قصيدة سباراتاكوس احدى قصائد ديوانه الأول وكانت مقابلة خاصة مع ابن نوح احدى قصائد ديوانه الأخير اوراق الحجرة رقم ٨ فهل تجاوز الشاعر موقف التجاهل لما استقر في وجدان جمهوره ؟

* *

كانت قصة نوح في التوراة والقرآن الكريم تجسيدا للعقاب للرادرع الذى انزله الله بمجتمعات اختارت الرذيلة والشر والظلم والفسق ورفضت الفضيلة والخر والعدل والطهارة . مجتمعات استسلمت لعبادة المال والشهوة والسلطان ورفضت عبادة الحق . ولذا كان الطوفان الذى أغرق فى كل الأرض الظالمين لأنفسهم ولشعوبهم والساخرين للستهرين برسالة الرسول ولذا كانت السفينة وسيلة الانتقال الى حياة جديدة يحيىها المؤمنون بالرسالة . كان ابن نوح قد أصم أذنيه وقلبه عن الإيمان بدعة أبيه وقد ظن انه قادر على النجاة من العقاب الالهى الشامل باعتقاده بجبل ظن انه أعلى من أن تبلنه المياه المطاولة . إن غرق ابن نوح في موقعه المنبع تحت الطوفان تجسيد رمزي لفشل الاعتصام بآى قوة في مواجهة الإرادة الالهية . مكذا تححدث الكتب المقدسة ومكذا استقرت قصة نوح وابنه والطوفان والسفينة في وجدان القارىء

لكن الشاعر في قصيحته يخرج ابن نوح من مقام العصيان والتطاول والغورو بالقوة ليوضعه في مقام المناضل الدافع عن الوطن ويوضع المؤمنين الناجين بعقيدتهم من مجتمعات لظلم والتجور في مقام الهراءين الجبناء (ناهبي الوطن في أزمنة الرخاء وخاذليه في أوقات للحنة) ٠٠ لقد تحول الجبل عند الشاعر من رمز للقوة المادية التي عجزت عن مواجهة قوة للحق

لى رمز لقوة الشعب وقد فشلت القوة المادية في القصة الدينية وقوة الشعب في التصيدة عن مواجهة الطوفان فهل كان الشاعر يستبدل قوة الشعب بقوة الجبل ليثبت لها نفس العجز والفشل ؟

إذا كان الشاعر يحتشد لتجسيد قيمة الانتماء الوطني وبسالة للنضال ضد كل ما يهدد تراب الوطن أو سيادته لماذا إذن يختار هذه القصة الدينية ليضم أبطالها في سياق يتناقض مع ما استقر لهم في وجдан القاري ؟ ومل تصمد فكرة الدفاع عن الوطن أمام طوفان يشمل كل العالم ويفرق جباله ووبياته وطيوره وحيواناته ؟ الا بعد هذا الأسلوب في الصياغة خروجا على قانون الخامدة التي لا يتبغى تطويقها لما يتناقض مع مكوناتها الطبيعية ؟ ومل يأمل الشاعر في تحقيق التواصل مع قرائه وهو الذي يجسد في تصييده كل ما يحرك في قلوبهم مشاعر التململ والتوجس والنفور ؟

تجاوز الشاعر هذا للتباين بين تجربته الفنية وحاجته التراثية في قصيدة من مذكرات المتنبي في مصر . فقد أتاح له قناع المتنبي تجسيداً لتجربة السقوط من قم الأحلام القومية واستشراف آفاق المجد للعرب واستلهام حضارة الماضي العربي الرازح إلى هوة الهزيمة العسكرية سنة ١٩٦٧ والتفكك العربي والبحث عن سبيل لتحرير الأرض المحتلة في أروقة الأمم المتحدة كان المتنبي يشعر بالهوان في قصر كافور الحاكم الأجنبي الجاثم على عرش مصر بلا فضيلة من علم أو فروسية أو حكمة .. وكان يحن ل أيامه مع سيف الدولة الحاكم العربي الفارس الشجاع . لقد تردى المتنبي من موقعه الرفيع كشاعر يتغنى بقصائد الاعتزاز بالانتصارات العربية على جيوش الروم حين قبل الحياة بين حاشية حاكم كذوب بهدر موهبته في نظم قصائد تتمثل اكتشاف مزايا خامية في عيوبه الظاهرية أو تفازل أورام زمه وغروره او تسامره وتسرى عنه . كان الماضي عند المتنبي هو الحنين إلى مجد النضال العربي وإلى صدق الشعر وكبريات الشاعر وإلى حبه لخولة اخت سيف الدولة وقد صور الشاعر عمق التردى حين صور كافورا حاكما يريين الصدا على سيفه في غمده حتى لو سمع صيحة الاستفانة او صرخة الاستئثار وحين صور أسر خولة وضباعها في أزمنة التهاون والاستسلام والتفريط .

لقد أضاف الشاعر إلى تجربة المتنبي عناصر لم تتلاكم تاريخياً بالتوثيق الدقيق (حبه لخولة) وعناصر لم تحدث تاريخياً (أسر خولة) لكنها إضافات تسامم في تحقيق الشكل الأكمل لتجربته الفنية دون تجاوز لطبيعة المكونات الخاصة لعناصر المادة التاريخية الخام لقد مد في تصييده بعض الخطوط التاريخية إلى نهايات محتملة دون قسر أو تعسف أو ابتسار .

لتد تحقق في هذه القصيدة التطابق والتكميل بين وجه الشاعر وقناعه التراثي لكنه أنهى قصيحته بآيات تنتهي إلى تجربته المعاصرة ولا تنتهي إلى تجربة المتنبي .

وان استعارت بعض مقاطع من قصيحته المعروفة :

عيد بالية حال عدت يا عيد

لما مضى أم لأمر فيه تهويـد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الآشـيد

ومى اضافة تناول من البناء الفنى للقصيدة وتحدى شرخا فى اتساق التجربة الفنية المعاصرة مع التجربة التراثية وتحول القناع التراثي من شكل فنى يستدعى الشاعر للاستعانة بعلاقاته وظلاله وأصدقائه لتجسيـد تجربـة الشاعر بكل أبعادها إلى منبر يقف الشاعر عليه لينقل إلى معاصرـيه مومـه وأحزـانـه في أسلوب خطابـى مباشر .

الحضور والغياب ..

رسوى عاشور

قبل عامين مات يحيى الطاهر ، وقبل أيام مات امل .
اذن فالموت راح يطالب بنصيبه فينا ، نحن ابنا، هذا الجيل
وبناته الذين بدارنا العمر بالبكاء، بين يدي الوطن . وهذا لفتح
قوسا لأشير الى قصة قصيرة لواحد منا : (يدعو شاب فتاة
للدخول الى الحجرة معه ، ويخلع قميصه فترى الجراح في
صدره وظهره . ويسألاها الشاب : ارأيت ؟ تجيب : رأيت ؟
يلبس قميصه ويفغادران الغرفة)

وأقول ان ابراهيم نسلان – والقصة اه – قد كتبنا في قصته ، ولكن
جيلا الذي يخفي الجرح تحت القميص يتنعم العnad والمكابرة ، فنحن سلطعون
صاحبون عنيفون سليطون اللسان ، نروح ون fug في كل وقت كان لا جرح
مناك ، كان لا نشيج في الداخل .

وقلنا نبني – كما يفعل البناء في كل جيل – وليكن ما نبنيه قلمة ،
تذود عنا ، وتشهد من بعدها لنا وعليها . وقلنا نبني كما يليق بمصريين
حرفتهم البناء، منذ الازل . رحنا نقطع من صخور زماننا احجارا نشيّبها
ونسويها ونملسها وننقرسها ونعلى البناء .

وليس كل ابناء الجيل وبناته سواسية ، فمن البناء
بلاك ، ومنهم السيد البناء . والصعبية ياصاحبى ان يطالب
الموت هكذا ويحصل على السيد البناء اهل .

حين رأيت اهل قبل ساعات من رحيله ، رافقا لا يقدر على رفع راسه
من الوسادة ، وقد حط طائر الموت على سريره هرولت من المكان كالهزموم ،
اكرر في سخط ومرارة : هذا الزمن الداعر .. هذا الزمن الداعر !

والآن بعد أربعين يوما ، وفي لحظة تبدو أكثر حيو ، ، أسأل نفسي :
الم يكن أمل يكتب الشعر تحسبا لتلك اللحظة ؟ الم كن يكتبه ليخوض ؟ أليس
من يختار أن يكون بناؤه قلعة يختار قبل ذلك أن يكون العمر منازلة ؟

قلت ان الموت بدا يطلب منصبيه ، ولن يتوقف ونحن أيضا
الذين نشق العnad والمكابرة سنواصل بناء، قلعتنا حتى نذهب كما ذهب ،
ونترك البنيان يشهد لنا علينا ، كما يشهد ذلك المنشد الجوال « يحيى »
الذى راقه أن يسمى نفسه قاصدا ، ويشهد لذلك الشاعر « أمل » الذى انتهى
للجسد الحر الذى لم يلن تحت سياط المروض .

ولا أقول أن الأيام لن تجود بشعرا ، مثله ، فال أيام رغم كل شيء تجود
أحيانا . ولكنها أبدا لن تجود على جيلنا .

نعرف أن قلعتنا سوف تبقى ناقصة ، تشهد فيها تلك الحجارة المتسا ،
المنقوشة على حضور صاحبها العبقري وعلى غيابه الفاجع قبل الأوان .

(*) نص الكلمة التي القتها رسمى عاشر فى تثمين أمل نقل فى ابته للقاهرة

سعید بیتنا

عبدة الرويني*

الشعر هو سيد بيتنا الوحيد

ليست هناك طقوس معينة تلائم كتابة القصيدة للهم إلا توافر السجائر ، وهو أمر لا يتعلّق بالقصيدة أو الابداع ، وإنما يتعلّق بأمل ، الذي ظلت السجائر صديقته الوحيدة حتى الموت .

كانت رئقاه تنفثان الخلايا السرطانية والصبيحة في يده ، قال له الطبيب :

- كف عن السجائر

قال : ان الكف عن السجائر لن يعوق السرطان المادر في صدرى ، دعها فهي متعتنى الأخيرة

يكتب أمل بأى نوع من الأقلام . وعلى أى نوع من الورق جلسًا على مقعد أو ممدا فوق سرير ، إنها اللحظة التي تغرس نفسها عليه في أى مكان شاعت ، وفي أى توقيت تخترار

كان دائم الهروب من القصيدة ، أو لعله دائم التوتر والهروب بها ، مرة بالنزول إلى الشارع ، ومرة بالشجار ، ومرة بالاستماع إلى أغنية أو قراءة كتاب (يبعد هروباً ظاهرياً ، لكنه نوع من الانشغال بالقصيدة داخل أشياء أخرى) .

ان القصيدة دائمًا هي لحظات مستمرة من التوتر ، بل هي كما كان يحلو له أن يردد : للبديل عن الانتحار . ان رحلته اليومية منذ الصباح حتى الصباح التالي ، منذ استيقاظه ، ثم نزوله إلى الشارع ولختلاطه بالناس

* ناقدة مسرحية ، شاعرة وزوجة الشاعر أمل نقل ، هذا فصل من كتابها « الجنوبي » عن الشاعر .

والأحداث للعادية كانت أشبه برحمة صيد وجدانية ، إنها رحلة صيد لقصيدة ، موضوعها ، رموزها ، لغتها ، مناخها العام ، حتى يمكن القول إن الناس جميعا كانوا مشاريع قصائد لدى أمل .

احفظ رأسي في الخزائن الحديدية

وعندهما ابدا رحْقَنِ التهارِيَّة

احمل في مكانها .. مخياعا

(انشر حولي البيانات الحماسية .. والصداع)

وبعد ان اعود في ختام جولتي المسائية

احمل في مكان رأسي الحقيقة

قُبْنَيْنَ الْخَمْرِ الزَّجَاجِيَّةِ .

كانت القصيدة تجربة مستمرة ، حتى تفرض عليه حصارها في لحظة معينة دون اي محاولة منه لرشهتها او الامساك بها .

وقد كانت لحظة كتابة القصيدة هي اللحظة التي لا يسمع أمل لأحد بدخولها سواه حتى تكتمل ، ان محاولة الدخول الى ذمنه او حتى السؤال عن فكرة القصيدة الجديدة كانت دائمًا محاولة غير مسموح بها .

- أمل ، هل هي قصيدة جديدة ؟

يبتسم ، ثم يعني ، فافهم انه لا يريد الاجابة ، بل ولا يريد السؤال .

ربما وضع بعض الأحرف او الكلمات التي يستحيل على غيره قراءتها فوق علبة من الكبريت او علبة من السجائر بجواره ، او فوق ورقة صغيرة ، او هامش لجريدة ولم يكن استطاع فك هذه الطلاسم ، واللوغاريتمات التي كانت تأخذ احيانا شكل الرموز التي ستكون فيما بعد قصيدة .

أسميه (شوبنهاور) فهو الفيلسوف الوحيد الذي كان يمارس هذا الحصار النفسي ، بكتابه حساباته المالية باللاتينية حتى لا يعرفها من حوله .

ولعمل المرة الوحيدة التي فتح فيها أمل ذمنه وكشف لى عن مشروع قصيدة ، كان يفكر فيها قبل ان تكتمل ، كانت قصيدة (الأحجار) وهي قصيدة لم تكتب نهائيا ، ولعله رحل وهو يكتبها ، تاركا مسودة مشوشة الأحرف .

تكلمس ايتهما الأحجار

ادلى بما في قلبك الصامت ، من أسرار

وحذك انت الازل

لا يسلل النسيان فوقها ستائره

ولا يصدأ افتراق الليل والنهار

كانت فكرة القصيدة - كما ذكر لي - أشبه بحواريه متناوبة بين أكباش معبد الكرنك ، إنها الأحجار حين تصبح حضاره ، ومن عودة أخرى إلى الجنوب بعد مرکب رع من قصيدة (السرير) . . . وبعد قصيدة (الظوبي) .

وما هنا لا يبحث عن استخدامات للتراث الفرعوني ، ولكنها عودة وجدانية إلى أرض الصعيد ، وجنوب مصر لتكون النهاية .
لم أحاول يوما سؤاله في القصيدة قبل اكتمالها أو حتى الالحاح عليه بانكابة .

- رغم كسله - إن أقصى ما أفعله في هذه المنطقة عندما يسألني عن أمنياتي ، فما جيب قصيدة جديدة .

ولم تكن هذه أمنياتي وحدي ، إنها أمنية وحلم وطموح أمل الوحيد ، أن القصيدة هي الغد والمستقبل الذي نحلم بتحققه .

كنت شديدة الحرص على عدم الدخول نهائيا في منطقة الابداع ، تلك المنطقة الخاصة بأهل وحده ، بل كنت أحياناً أشعر بالخوف والارتباك ، مما الذي أفعله وفي بيتنا قصيدة توشك على الجي ، فنانم خوفاً من أن يأخذ صحتي شكل المراقبة ، أو الانتظار للقصيدة .

يوقظني أمل : هل تحبين ان تستمعي الى قصيدة

فاغانقها ماتفة : « أيها الشعر

يا أيها الفرح المختلس ،

...

لم تكن لحظة ميلاد القصيدة هي الصورة النهائية ، أو الابداع الأخير ، ولكن إعادة النظر في القصيدة كانت تتشكل عند أمل أهمية كبيرة ، حيث يخرج من ثوب لحظة الميلاد العفوية بشكلها المثالى إلى درجة كبيرة من الوعى ، يشكل به ملامح القصيدة بصورة نهائية .

اهتم اهتماماً خاصاً بالبناء، الهندسى والممارى للقصيدة ، وللهذا كانت لحظة الونتاج الشعري ، أو القراءة الثانية لا تقل أهمية عن لحظة انفجار القصيدة في كتابتها الأولى ، ولم يكن ذلك الونتاج يعني مسودة مكتوبة ، بل أحياناً كان يتبلور في صورة ذهنية يصعب تحديد طبيعتها .

ولم تكن لاملاً لحظة تجل مع الكلمات . . . يؤمن بثبات تجليها ، فالشاعر الذى يتجل مع كلماته ، يترك نفسه مع موسيقى اللغة ، حيث اللغة آراء للافكار ، واداء للتوصيل ، دون سحر خاص بها كمفردته ، ولكن بما تكتسبه من السياق .

وقد عكس أمل تعلقه الشديد باللغة العربية من خلال مشروع ظل يفكر فيه كثيرا ، بل واستعان في دراسته بدكتور في اللغة العبرية ، وأخر في اللغة الفارسية ، وثالث في اللغة الحبشية ، وهو ارجاع المفردة العربية إلى أصلها الثنائي .

ان (ثنائية المفردة) كانت في رأيه ثورة حقيقة . يمكن أن تتحقق في اللغة حيث تتقرب عوائل المفردات .

وقد وضع جداول عديدة لتلك العوائل من المفردات ، الا أنه ترك المشروع بعد ذلك جانبا ، ولم يفكر فيه على الأقل بصورة ظاهرة تسمح لي بكتابه الى أين أنتهى فيه أو كيف توقف .

كانت إعادة قراءة القصيدة مجهودا نقديا ، بل كان أكثر أنواع النقد قيمة وحيوية لأمل ، ولم يكن يزعجه ان يشاركه أحد قلقه في وضع كلمة بالقصيدة بعد اكمالها او تغيير كلمة محل أخرى ، بل ان بعض المناقشات الجيدة كانت تدفعه احيانا لتعديلات داخل القصيدة .

كانت لوحات قصيدة (الجنوبي) في صورتها الأخيرة مرتبة بالأرقام (١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥) قال جابر عصفور : الأرقام هكذا ليست جميلة .

امسك أمل على الفور بالقلم وشطب الأرقام ، واستبدلها بترتيب آخر ، هو الترتيب النهائي للقصيدة (صورة - وجه - وجه - وجه - مرآة) .

والشيء الغريب حتى ، بل والمحير ، ان هذا التعديل لم يستغرق ثوانى دون تفكير طويل ، والأغرب انه جاء في تلقيته العفوية ترتيبا شديدا الدقة والاحكام .

ذنبنا يوما الى د. لويس عوض في مكتبه بجريدة الاهرام ، لطلاعه أمل على قصيده الجيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)

كان مكتب لويس عوض حافلا بالعديد من الكتاب والفنانين والصحفين ، فامسك للدكتور بالقصيدة وراح يقرأها بصوت مرتفع

منف أحد الحاضرين بعد نهايتها . آمين

قام أمل وامسك بالقلم على الفور ، وأضاف على مكتب لويس عوض في نهاية القصيدة ..

فلتحة :

آمين .

وقرأ الشاعر احمد عبد المعطى حجازي تصييده (الطيور) .. قال لأمل ان سطورها الأخيرة تحصيل حاصل للقصيدة ، يمكن الاستفنا عنده .

الجراح حياء

والنفخ ردى

والجراح نجمة

والجراح .. سدى ١

رأى أمل أنها ضرورية للتوصية ، ورفض تعديلها

ولقد كانت تصييده (الخيول) واحدة من أصعب لقصائد التي عذبت أمل كثيرا في بنائها الهندسي ، أو في إعادة قراءتها أو كتابتها من أخرى ، بل هي تصييده المسودات العديدة ، حتى أن أمل شطب من أحد مسوداتها صفحة كاملة ، واحتفظ فيها بسطر واحد فقط .

كتبها في ديسمبر ١٩٨١ ، ثم انتهت منها تماما في يناير ١٩٨٣ ، عندما نشرت للمرة الأولى في مجلة « ابداع » الصادرة من الهيئة العامة للكتاب في معدما الأول .

ولعل المرض كان سببا في ذلك التأخير الطويل للقصيدة ، وربما كان السبب أيضا في مسوداتها الكثيرة المرهقة (تذكرى دائما انته ، أعمل مربع عقل) ، كان يردد أمل لي ذلك في لحظات الارهاق الشديد

ولعل المرض كان سببا في الدخول إلى منطقة وجданية أخرى ، وتجربة جمالية جديدة غير التجربة الجمالية المتشكلة في تصييده (الطيور - الخيول) .

تلك التجربة التي أسماها (إعادة اكتشاف الجمال في نفس الاسنان واستعادة الانسان المصري ، ليحيا من جديد) .

ففي ظل ظروف السبعينيات ، والتي صار الانسان فيها متهم ، لأنه اذا دعى الشاعر الناس الى الثورة والتغيير . اتهم انه يريد ان يعيدهم الى الفقر والاشتراكية . وإذا دعى الناس الى رفض للسلام المقطوع ، فذلك يعني دعوة الى التضحية من أجل الحرب والموت بل وإذا دعى الشاعر الناس الى ان تصبح حياتهم أكثر جمالا ويسرا ، فذلك يعني الهجرة وليس الانفامة في الوطن .

من أجل هذا حدد أمل دوره وملامح تجربته الجديدة في إعادة اكتشاف الحال . وتوجيهه الناس اليه . حيث رأى أن الشاعر مطالب بدورين في ذلك الوقت الراعي :

دور فنى بأن يكون شاعرا ، ودور وطني بان يوظف فنه لخدمة القضية الوطنية ، وخدمة التقدم ، لا عن طريق الشعارات السياسية والصراخ والصياح ، وإنما عن طريق اكتشاف وكشف تراث هذه الأمة ، وايقاظ احساسها بالانتماء ، وتعزيز اواصر الوحدة بين أقطارها .

على الشاعر أن يلعب دور الشاعر والمفكر أيضا ، وأن يستنهض كل الذين يرون مهمة الشاعر مهمة مثالية هي كتابة الشعر فقط ، فالشاعر لكي يكتب ، ولكن يكون شاعرا حرا ، يجب أن يكتب انعكاسات وجاداته الحقيقة ، ولا يمكن لانسان أن يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها ، وظروف التدخل الثقافي التي لدينا ، أن يكتفى بمجرد الاحساس بالجمال المطلق ، فلابد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه ، والذي يعيشه .

ومثلاً كانت قصيدة (الخيول) قصيدة معذبة في كتابتها ، كان ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس) أكثر تعذيبا ، ولهذا رحل أمل دون استكماله ، بعد أن كتب شهادتين أو قصيدين فقط مما (مقتل كليب « الوصايا العشر » - وأقوال اليهودية ومراثيها) بينما بقيت الشهادة (القصائد) الأخرى التي أراد أمل كتابتها (أقوال المهلل ، أقوال الجليلة ، أقوال جناس) تتبدل وتتغير يوماً بعد آخر ، رافضة الوصول إلى حل يقنع أمل باكمالها الأخير . على الرغم من اكتمال أجزاء كثيرة منها في ذاكرته .

يقرا كل ما كتب عن « سيرة الظاهر سالم » ، وكل الدراسات والابداعات المختلفة التي تناولتها ، يقرأ كل السير الشعبية العربية ، وكل الأساطير وأيام العرب القديمة ، يقرأ كتب الانثربولوجيا ، ويظل يبحث ويواصل البحث سنوات عديدة كجزء من الخبرة الجمالية للقصيدة ، ولا تستقر الرؤية .

* *

كان أهم شاعر في نظره النار .

عندما كان صغيرا ، كان يجلس أمام النار ويقرأ في السنة اللهم . ودرجات الاحتراق فيها أكثر من معنى من المعانى المطلقة ، ولعله أحب بذلك الشعر والشعراء النار .

في كل يوم كان لنا موعد مع ديوان شعري أو قصيدة ، سواء لشاعر مشهورين ، أو غير معروفين ، قدماء أو محدثين ، شعراء فصحى أو شعراء عامية . كانت صورة حجازى وهو يلقى قصيده مزهوها بها ، تقاد قمهاء تقفز من

فوق المسرح منطلقة مع الكلمات في حب شديد ، وكبرياه بالشعر ، لا تفارق ذمن امل ، ان حجازى ليس فقط اول من أشار الى امل بالتخلى عن قصائد المذاسبات والمظاهر الاجتماعية ، التي كان يمارس امل انتقاما، ما بالقصيدة (الزار - الموالد - الدراويش) الى قضايا الشعر الحديث ، لكنه ايضا طر دائما الفارس ، والمعنى ، والخلاص للشعر والقصيدة ، وبرغم ذلك كان امل دائم الترديد ، ودائما الكتابة على كل ورقة بيضاء ، امامه قصيدة حجازى .

قد كنت فارسا شجاعا ذات يوم
لكنى اكلت من طعام اعدائي فصرت مقعدا
و كنت شاعرا حكيمـا ذات يوم
حتى اذا استطعت ان احمل اللفظين معنى واحدا
فقد حكمتـ وضاعـ الشـعـرـ مـنـيـ بـدـاـ

كان حجازى هو الشاعر الوحيد ، بل هو الانسان الوحيد الذى سأله
امل يوما في تمن :

- لماذا لم تكتب عنى ؟
وكتب حجازى كثيرا عن امل ، لكن بعد وفاته !!

..

كانت اشعار الشاعر، تسكن صوت امل دائما ، في المنزل ، في الشارع ،
في امسيات وسهرات الاصدقاء ، ولكنه لم يكن يحب ابدا قراءة اشعاره هو ،
حتى لنفسه ، فلم يكن يحب عادة ان يلعب دور المطرب في سهرات الاصدقاء ،
غير نفس القاء قصيدة له، حتى ولو طلب منه احد ذلك بالتحديد ، بل واذا غرض
وانشد قصيدة من شعره ، فلا بد ان ينهيها بتعليق ساخر ، مبعدا الحوار بذلك
عن القصيدة والشعر .

..

كان الغـاءـ ايـضاـ يـسـكـنـ بـيتـناـ .

امل برغم صوته الاجش ، كان قادرا على الاداء ، والاحساس بالجملـةـ
المـوسـيقـيةـ . وانغوصـ فيـ اعمـاقـ الكـلـمةـ ، فـيـجـبـرـناـ عـلـىـ الاستـمـاعـ مشـدـدـينـ
الـىـ منـاطـقـ الجـمالـ .

- اـنـنـىـ لـاـ اـسـمـعـكـ تـغـنـيـنـ ؟
- اـنـ صـوـتـىـ لـيـسـ جـمـيـلاـ !

- عندما تغنين يصبح صوتك جميلا

من بعدها صرت أغنى منه .

ينطلق أمل بالغناء ، فيغلق البعض آذانهم ، ويضحك الآخرون .
ب بينما هو مستمر في إداء الأغنية كاملة ، حتى يتحول كل الجالسين إلى
الغناء معه ، بل والى الصمت والاستماع اعجباً بالاغنية التي يتغنى
بها أمل .

لقد شكلت الأغنية جزءاً هاماً من وجدان الشاعر ، حتى وصلت إلى دمه ،
فكان موعد العلاج - مهما بعد - موعد دائمًا مع الأغنية .

* * *

دعى أمل للمشاركة في الذكرى الرابعة لرحيل الشاعر محمود حسن
اسماعيل (١٩٨٠) ، وهو الذي حمل به اعجاباً خالصاً رتائراً كبيراً
به كشاعر . حتى أنه في طفولته كان حريصاً على تجميع صوره المنورة
وقتذاك في مجلة الإذاعة المصرية ، والاحتفاظ بها ، كما أن أول شيء حرص عليه
أمل عند مجيئه الأول إلى القاهرة هو الذهاب إلى منطقة أرض الجزيرة
لمشاهدة تلك البقعة ، وهذه الأرض ، وذلك للنخيل الذي كتب عنه محمود حسن
اسماعيل في قصائده .

جاء يوم الذكرى ولم يكتب أمل بعد قصيدة جديدة - كما كان يريد -
استيقظ مبكراً على غير العادة ، وارتدى ملابسه ، وقرر النزول إلى الشارع .
فوجئت بالقصيدة في المهرجان وانا شديدة الفرح ، فقد جاءت بعد أكثر
من عام ونصف من الصمت الشعري ، خلت فيها - مثل بعض الأصدقاء - أن
هذا الصمت مرتبط بالزواج .

لكن للصمت دورات في تاريخ أمل

مرة أمتد ما يقرب من ٤ سنوات متواصلة في بداية السبعينيات ، انتاء
اقامته بالاسكندرية ، ولعله كان صمتاً متعمداً ، حيث حرص أمل فيه على تكتيف
قراءته ، ثم خرج بعدها بديوان (البكاء بين يدي زرقا ، لليمامة) الذي
صدرت طبنته الأولى ١٩٧٩ من دار الآداب . لتعلن مبلاد شاعر حقيقي .

امتد الصمت الشعري سنة ١٩٧٩ - ١٩٨٠ ، ثم كتب « اي-dom النهر » ،
ثم دام الصمت شهوراً قليلاً ، وكتب قصيدة محمود حسن اسماعيل .
صمت آخر بعدها ، اقترب من ثمانية أشهر (١٩٨١) ثم كانت قصيدة
(الطيور) : ثم (الخيول) بعدها بشهرين .

كان كل صمت تتبعه بالضرورة. تجربة جمالية جيدة ، وبنوية . مختلفة .
ولهذا، سـمـيـكـنـ اـمـلـ يـحـافـ الصـمـتـ . كلـ الصـمـتـ جـرـاـ ٧ـ يـنـفـصـلـ منـ الـاجـرـبـةـ .
الـجمـالـيـةـ .
...

رفضت جريدة الاهرام (بعد أن أخذ لله اعـرـ فـارـوقـ حـوـيدـةـ لـلـقصـيـدـةـ منـ اـمـلـ لـنـشـرـهاـ) . نـشـرـ القـصـيـدـةـ رـغـمـ مـحاـوـلـاتـ فـارـوقـ حـوـيدـةـ .

أذيعت القصيدة ضمن اذاعة المهرجان في برنامج الامسيات التالية
الذى يقدمه الشاعر فاروق شوشة بالتليفزيون . وكان سـىـ المـرـهـ لأـلـوـلـ الـقـىـ
يقدم فيها شعر امل بالتليفزيون المصرى (قـدـمـهـ كـلـيـوـزـ شـوـشـهـ بـعـدـ تـلـكـ مـرـتـينـ
فـنـفـسـ الـبـرـنـامـجـ) . عند اذاعة القصيدة اقطعوا منها اجزاء اعتبرتها
الرقابة التليفزيونية ضد السياسة العامة .

للخفاش اسماؤها التي تتسمى بها
فلمـنـ تـتـسـمـىـ اـذـاـ اـنـتـسـبـ النـورـ !
وـالـنـورـ لاـ يـنـتـمـيـ اـلـآنـ لـلـشـمـسـ
فـلـشـمـسـ هـالـاتـهاـ تـتـحـلـقـ فـوـقـ الـعـقـالـاتـ
هـلـ طـلـعـ الـبـدرـ مـنـ شـرـبـ اـمـ مـنـ الـاحـمـدـىـ
ويـاتـ سـعـادـ

ترـاهـاـ تـبـيـنـ مـنـ الـبـرـدـةـ النـبـوـيـةـ
اـمـ مـنـ قـلـنـسـوـهـ الـكـاهـنـيـنـ الـخـزـرـ ؟

وبـرـغمـ فـرـحـ اـمـلـ بـظـهـورـهـ الـاـوـلـ فـالتـلـيفـزـيـوـنـ المـصـرـىـ . الاـ انـ كـامـيرـاتـ
التـلـيفـزـيـوـنـ رـاقـصـاـنـ الصـحـفـيـنـ وـلـلـشـهـرـةـ الـاعـلـامـيـةـ مـمـرـماـ لـمـ تـكـنـ مـقـصـداـ
اوـ حـنـاـ يـحـطـمـ بـهـ اـمـلـ لـوـيـسـمـسـ لـلـهـيـاـ ، فـالـشـهـرـةـ الـوـحـيـدـةـ مـنـ القـصـيـدـةـ ،
وـالـهـفـ الـوـحـيـدـ مـوـ كـتـابـةـ الشـمـرـ

لـمـ يـحـتـرـفـ الشـهـرـةـ ، وـالـادـعـاءـاتـ الـكـانـبـةـ . وـالـاـجـبـارـ الـتـىـ يـمـلـيـهاـ
الـكـثـيـرـونـ إـلـىـ الصـحـفـ وـالـمـجـلاـتـ ، بـلـ وـقـفـ ضـدـ أـصـدـقـائـهـ الشـعـرـاءـ الـذـيـنـ كـانـواـ
يـسـعـونـ وـرـاءـ بـرـيقـ الشـهـرـةـ اـكـثـرـ مـنـ سـعـيـهـمـ وـرـاءـ نـارـ الـعـرـفـةـ .

انـ كـلـ نـجـومـيـةـ لـاـ تـمـرـ مـنـ خـالـلـ القـصـيـدـةـ مـنـ نـجـومـيـةـ هـزـيلـةـ ، تـاخـذـ منـ
الـشـاعـرـ اـكـثـرـ مـاـ تـعـطـىـ لـهـ ، وـلـذـاـ لـمـ يـكـنـ مـوـقـفـ اـجـهـزةـ الـاعـلـامـ يـنـضـبـهـ ، اوـ حـتـىـ
يـشـيرـ لـدـيـهـ اـدـنـىـ مـشـاعـرـ الضـيـقـ قـدـرـ مـاـ كـانـ يـزـيدـهـ اـحـتـرـاماـ لـذـاتـهـ ، وـتـعـالـيـاـ عـلـىـ
الـآـخـرـيـنـ . عـنـدـمـاـ كـتـبـ قـصـيـدـتـهـ الشـهـرـةـ (ـ الـكـمـكـةـ الـحـجـرـيـةـ)ـ تحـولـتـ فـورـ كـتـابـتـهاـ

١٩٧٢ ، الى منفستو للحركة الطلابية في ذلك الوقت ، وأدى نشرها الاول في مجلة « سنابل » التي كان يصدرها الشاعر عفيفي مطر في محافظة كفر الشيخ ، الى اغلاق المجلة .

ايهما الواقعون على حافة الذبحة
انسحروا الاسلحة
سقط الموت ، وانفرط القلب كالسبحة
والدم انساب فوق الوشاح
المرازل اضرحة
والزنارن اضرحة
والمدى اضرحة
فارفعوا الاسلحة
وابتعونى
انا ندم الغد والبخارحة
وشعاري : المصباح

راح مكتب وزير الاعلام يسأل رئيس الاذاعة : من هو امل دنقلا ؟
وسأل رئيس الاذاعة ، مدير البرنامج الثاني في ذلك الوقت « مؤاد كامل » ،
الذى قدم في برامج اذاعته الكثير من اشعار امل (من هو امل دنقلا) .
فرد عليه انه شاعر ممتاز ونحن نذيع اشعاره .
رد رئيس الاذاعة : لا تردد ذلك ثانية !!

لقد أصبح امل اهم شاعر مصرى ، بل واحدا من اكثرا
الشعراء العرب تميزا من خلال صوته الشعري وحده ، واصبح
رغم كل التعقيمات الاعلامية حوله هو الأعلى صوتا ، والأكثر
تميزا ، وحضورا .

إغتصاب

صلاح والى

هو البحر يحملنى الان في زورق

بين تلك الشواطئ

ذلك هي الان دندنة الموج

— اعرف ان الرياح التي سوف تأتى مدمرة —

لماذا يقاتلى السمك البحري ؟

ليس هو القرش

انه السمك البحري

هذا الذى يعتلى سلم الموج

يرقص فوق الصوارى

يفتح فوق الشواطئ خماره

ويوزع للغرباء بقية جسم ابوطن .

يعذبني الجرح

والمرض -- المزن -- المتخفى في معدتى كالثعلب

معدتى

لا يعالجها الخمر ولا التبغ
ولا الانطواء
ولا قنينة لدواء
ولا العشق في آخريات الزمن
عمر الموت
إلات الطبيب المعلج يدرك
انى محاسب بدأء تفسخ هذا الوطن
في الليل
افتح نافذتى
واخاطب عاشقتى
واداعب مشنقتى
وأقبل في كل وقت تراب الوطن

البواية الخامسة

زكريا محمود رضوان

لطاما حلم برکوب بساط الريح طائرها اليها . كان افتراءهما يرقد على صدره كالاصحر . كانت الايام متشابهه تتشابها غريبا ، تسقط في براشن اللثيم كل اجنحة الاشتئاء قبل اكمالها . ظلت عودته اليها حلما يؤرقه . جعل من حياته باكلها مشروعًا مؤجلا . يزنى باللحظة من ابعدها مش يمكن ان ينزويا فيه . لم تترك له الرغبة المؤنسة في لقائها سوى ايام بمعشرة بين خضوع يائس لزلزال الفوضى المحدقة به . وتشوف الى مفتاح "البداية السحرى" ، تسقطه اليه نميرول كي يلتقطه . ميسوسا بالرعشه الازلية . يفتح مسارع الوجد المتاجع . ويعانق بين جوانبها اذرع البهجة ، متخطيا محيطا من السنوات النجسة في طرفة عين . حاقت به ايتاعات انتظار التلامس مشبعة براحة العتاب في عينيها النورانيتين

— لماذا تأخرت ؟

آه لذلك العبق . لم ينس منه شذرة واحدة منذ تسلل الى صدره حين احتضنها اول مره . جسدها مفترس بقطرات الندى البلوريه . وهجا اشع جسمها الفولاذي في بؤرة روحه فتكشف سر الاسرار ، نهرا خبريا ، قالت له

— غم ولا تخش التيار . ما عرف السر الا من نزل الى النهر . الركام البشري في صالة الخروج اعاد قش يود نو وطاها منطلقا الى حيث الملتقى بها . احداهن تعلن بصوت متغائع .

— على جميع ركاب الطائرة المتجهة الى الكويت التوجه الى البوابة رقم خمسة . رجال التفتيش تفرق اصواتهم الحجرية المكان في بحيرة من الضجيج . عربات يدفعها صبيه . يتدرج الصغار في سرائيل نسوه يندفعون خلال المسالك المترجة بين ثلاثة الحقائب . تحوم فوق الجميع سحائب العرق . تفرق الحياة في دوامة الزوجة .

تناثر المناديل الورقية كنديف قطن بعثره هواء عابث

- جوازك ؟

- هوزا .

- دورك .

تراجع منكرا انى آخر الصف الذى بدأ بلا نهاية . مقلقا عينيه على رائحة الوعد البنفسجية . ايقاعها السحرى ينساب ما بين الجفن والجفن . دوت ذاكرته قبلاً موقته انبقت منها دفعة واحدة مدينة الوعد المؤجل ببنياتها المتعانقة . وأشجارها الباسقات . بحصراً نونق "السندس" امواجاً خضراً تنص ما علق بها من خطوط "الظل" . رقراق النسم يغدو القلب مطبياً جراحه الباقيه من سحيق الزمن . حين صار امام الحاجز صفت عينيه انوار "الفلورسنت" صفراء كأنها الموت . دارت راسه في الجهات الأربع حتى استقرت عيناه على بوابة الخامسة . اذ ذاك انفرط قلبه ، فتهاوى منقصماً نحو الحاجز . وقبل ان يهوى مرتطاً بالجهمهور كانت هى قد انفلتت خارجة من بوابة المغادرين .

في العدد القادم

قطصار الجنوب

شعر : فاروق شوشة

فن السينما العالمية ..

تطور ستانلى كيوبرك الفنى

عطاء النقاش

١ - مقدمة :

في أي دراسة نقدية عن اي فنان ، عادة ما يبدأ الكاتب بشعور عام اما بالمحبة او بالعداء ، بالبرودة او بالدفء تجاه ذلك الفنان . ثم يتبع الكاتب ذلك بالبحث عن الأسباب التي يمكنها ان تساند ذلك الشعور البديهي . ومهما حاول الكاتب ان يكون موضوعيا في دراسته او نقده فغالبا ما يعترض الكاتب خلال الدراسة – ظاهريا كان او متضمنا – برد الفعل العاطفى والعقلى الذى يحيثه الفنان في كاتب الدراسة سواء كان ذلك بالإيجاب او بالرفض . والسبب الرئيسي وراء ضرورة الاعتراف بذلك الاحساس هو بالطبع ان آراء كاتب الدراسة عادة ما تتلون بذلك الشعور الذى يحس به نحو موضوع الدراسة . بل ان ذلك الشعور غالبا ما يفرض اختيار المادة النقدية والمراجع التى تستخدم في البحث .

اضف الى ذلك ان كاتب اي دراسة نقدية غالبا ما يختار موضوعا لدراسته من الفنانين من يحبهم بفرازرة او من يكرههم بمرارة . وفي تلك الحالتين ، من يحترم قدرتهم . اي ان عدم وجود رد فعل من نوع او آخر لدى الكاتب عادة مالا يؤدي الى اي نوع من الدراسة . وهنا لا بد من ان يعترض كاتب هذه الدراسة بشعور من الاحترام والاعجاب الشديدين نحو « ستانلى كيوبرك » وافلامه .

بعد ستانلى كيوبرك بدون شك واحدا من اهم مخرجى السينما العالمية اليوم . فهو من قلة المخرجين الامريكيين الذين لهم موقف نلسنفى نحو الحياة بصورة عامة ، و موقف فنى تجاه السينما يمكن ملاحظتها في

اى من افلامه العديدة . يضاف الى ذلك انه لا يكاد يوجد ناقد فنى في الغرب يتشکك في حق ستانلى كيوبرك في ان يضم الى ما جرى النقد العالميون على تمسيهم بالاسلوبين . فما هو العامل او العوامل التي تجعل من فنان ما « اسلوبيا » ؟ العامل الرئيسي بالطبع – ورغبة في التبسيط – هو درجة واضحة من الاستمرار في الاسلوب الفنى من ناحية الشكل ، واستمرار او بالاصح تطور ونمو مستمران يدوران حول فكرة محورية من ناحية الموضوعات التي يطرّقها ذلك الفنان في افلامه عبر مدة زمنية طويلة وخلال عمل فنى بعد الآخر .

كتب عديد من النقاد عن اعمال مفردة لكيوبرك ، ولكن الدراسات النقدية الكاملة عنه وعن اعماله منذ البداية قليلة بصورة مخزية . ونحن لا ندرى بالتحديد الاسباب وراء النقص في تلك الدراسات عنه وان كان بالامكان طبعا ان نفترض ان عمر كيوبرك (٦٤ سنة في يوليو ١٩٧٤) كان واحدا من الاسباب . فعادة ما يكتب النقاد من فنان ما بالتمثيل عندما يتبيّن لهم ان ذلك الفنان قد نسج من الناحية الفنية والعملية ، ولم يعد هناك ما يمكن لذلك الفنان اضافته الى عمله ، او ان اى اضافة جديدة الى عمله لن تغير من طبيعة ما قدمه حتى ذلك الوقت . والسبب الثاني – في اعتقادنا – هو ان كيوبرك يعُد من اقل مخرجى السينما الحديثة رغبة في الحديث مع النقاد والصحفيين . والسبب الثالث – والاكثر اهمية في اعتقادنا – هو ان اعمال كيوبرك تعد من اكثـر افلام عصرنا تعقدا من الناحية الموضوعية ومن الناحية الشكلية على حد سواء .

خذ الناقد الانجليزى توم ميلن – على سبيل المثال – والذى يعد من اذكى وافضل نقاد السينما في الغرب . « عندما كتبنا » ميلن « عن كيوبرك في عام ١٩٦٤ وجد نفسه مضطرا الى القول : « .. يملك بعض المخرجين توقيعا يمكن التعرف عليه فورا (مثل هيتشوك او ايزنشتىن) ، بينما لا يملك آخرون الا درجة من الاستمرار في الاسلوب والموضوع . والشيء الذى يضايق الناقد عند تعرّضه لافلام ستانلى كيوبرك هو انه بالرغم من ان كيوبرك قدم لنا افلاما ممتازة من ناحية ، نجد من ناحية اخرى ان تلك الافلام تكاد لا تكشف اى شيء عن شخصية مخرجها ، حتى ان تلك الافلام تبدو كما لو أنها قادمة علينا من فراغ تام . . . » . ومع ذلك يحاول « ميلن » في نفس تلك الدراسة ان يجد خيطا يربط اعمال كيوبرك منذ البداية حتى ذلك الوقت .

الغرض من هذه الدراسة هو فحص افلام كيوبرك التسعة الطويلة مع الاشارة الى افلامه التصريرية لاستنتاج ما اذا ما كان تطور كيوبرك الفنى كان قد تبع خطة او نونجا معينا أم لا . اما الفكرة المحورية عن

نهم كيوبرك للحياة البشرية وللسينما على حد سواء «كتخ» معد اوحت بها اليها دراسة توم ميلن سابقة الذكر . ولهذا تعد هذه الدراسة مدينة لميلن أكثر منها لاي ناقد آخر في الشرق او في الغرب . وسوف تلتزم هذه الدراسة بالترتيب التاريخي لأفلام كيوبرك فربما كانت تلك هي الطريقة المثلى لبحث تطور اي فنان من الناحية الشكلية او الموضوعية او كليهما .

٢ - البداية : من الأفلام التسجيلية الى « الخوف والرفة »

كان ستانلى كيوبرك في الواحد والعشرين من عمره عندما كان واحدا من مصورى مجلة لوك الأمريكية (التي توقفت عن النشر منذ ما يزيد عن ثلاثة اعوام) . وكل عام ، طلبت منه ادارة التحرير ان يقوم بتصوير تحقيق صحفي عن مبارأة ملاكمه ذلك العام : ١٩٤٩ . ولكن كيوبرك كان قد وقع في حب السينما من قبل ذلك . فبدلا من ان يعمل التحقيق المصور قرر ان يحول ذلك التحقيق الى فيلم تسجيلي تصرير اسماه « يوم المبارأة » . وتدور احداث الفيلم خلال الساعات الاربعة التي سبقت المبارأة في حياة كل من الملاكمين . وتمكن كيوبرك من بيع الفيلم لشركة « آر. كي. او. » وتحقيق ربح بلغ مائتي دولار ، ترك بعدها كيوبرك « لوك » الى الابد مضحيا بالماكس المادية التي كان عمله بسلوك قد يمكنه من تحقيقها بدون جهد شاق ، وبدأ رحلته الفنية في عالم السينما التي اكتسب منها الفن السينمائي مخرجا من الدرجة الأولى يقارن عمله بقلة قليلة من عمالقة ذلك الفن .

طلبت شركة « آر. كي. او. » من كيوبرك بعد ذلك ان يخرج فيلما تسجيليا آخر عن المقدس « فريد ستانمولد » قس كنيسة في مدينة « موسكرو » في ولاية نيو ميكسico ، والذى كان متعددا على السفر بطائرة صغيرة عدة مرات كل أسبوع الى قرى نيو ميكسico البعيدة المنفصلة عن الحضارة ليعظ التروبيين الذين لا تناح لهم فرصة الذهب الى الكنيسة كل احد حيث لا توجد كثائس في تلك القرى والكتور المعزولة عن بقية الولاية . وأسمى كيوبوك الفيلم « القس الطائر » .

والنظره الفاحمه الى موضوع هذين الفيلمين ترغم الباحث على ملاحظة القطبين اللذين تدور حولهما اعمال كيوبرك التالية : القسوة والعنف من ناحية ، والنبل والوقار من ناحية اخرى . فان كان اختيار كيوبرك لتلك الشخصيات كموضوع لفيلمه دليلا على شيء فهو دليل مؤكد على اهتمام كيوبرك بالشخصية غير العاديه كمادة اساسية سوف يدرسها كيوبرك بجدية وعناء ويركز عمله في المستقبل حولها .

هناك فيلم تسجيلي ثالث يجب ذكره التزاماً بالأمانة التاريخية ، حيث أن كيوبرك أخرج ذلك للفيلم بعد « يوم المباراة » وهو فيلم « مؤتمر الشباب العالمي » الذي عمله كيوبرك بتكليف من وزارة الخارجية الأمريكية — ومن المؤسف أن الفرصة لم تقع لكاتب هذه الدراسة لمشاهدة ذلك الفيلم .

قرر ستانلى كيوبرك في عام ١٩٥٢ أن يبدأ في عمل فيلمه الطويل الأول . ولم يكن أحد قد سمع به في صناعة السينما الأمريكية . والسينما الأمريكية — كما يعلم القارئ — هي صناعة وتجارة اولاً ثم من بالدرجة الثانية — فعندما تستثمر شركة إنتاج اي قدر من المال في فيلم ما فالهدف الأول هو الربح . وهكذا لم يكن من المعقول ان يتوقع احد ان تضع احدى شركات الانتاج الأمريكية مالها وثقتها في مشروع يقدمه لها شاب في الرابعة او الخامسة والعشرين من عمره لا تزيد تجربته في السينما عن ثلاثة افلام تسجيلية قصيرة ، ولا يملك غير رغبة وحماس يخلى لا حدود لهما . ولهذا وجد كيوبرك نفسه مضطراً الى العمل مستقلاً . بل ان درجة الحرية التي ارادها كيوبرك لم يكن من الممكن تحقيقها الا اذا ما عمل كسينمائى مستقل . وطلب كيوبرك من صديقه هوارد ا. ساكلر — وهو شاعر في الواحد والعشرين من عمره في ذلك الوقت — ان يكتب السيناريو لفيلم « الخوف والرغبة » الذي اتجه كيوبرك بسلفة من بعض الاقارب والاصدقاء .

يحكى الفيلم قصة اربعة جنود — جاويش ، وملازم جوى ، وجنديين احدهما شاب صغير السن لا خبرة له في الحياة ، والآخر رب عائلة في منتصف عمره — بعد ان سقطت الطائرة التي كان يقودها الملازم ونجا اربعتهم ليجدوا انفسهم خلف خطوط العدو في حرب لا يحددها لنا الفيلم . والملازم متخرج من الجامعة مثقف يبحث عن « معنى » للحياة . وتتضى المجموعة تحت قيادته خلال غابة ، وبعد سقوط الليل يهاجمون معا فرقة صغيرة من فرق العدو بينما كان اعضاء تلك الفرقة يتناولون عشاءهم في كوخ صغير مهجور ، ويقتلون جميع افراد الفرقة .

وفي اليوم التالي يصادف اربعتهم مجموعة من النساء نيختبن نورا غير ان واحدة من النساء تشاهد الجنود الاربعة الذين يضطرون الى اخذها اميرة ، ويربطونها الى شجرة تاركين الجندي الشاب ليحرسها بينما يذهب الثلاثة الباقون الى شاطئ النهر القريب ليحاولوا بناء قارب يحملهم نحو خطوطهم . واثناء غياب الثلاثة ، يحاول الجندي الشاب ان يكسب صداقته المرأة الاسيرة بتبادل الحديث معها . غير ان حالته النفسية قد وصلت الى درجة الانهيار بعد ان شارك الآخرين في المذبح

التي ارتكبونها في الليلة السابقة . ويحاول الجندي ان يهدى المرأة وان يقنعوا ببراءته . ولكن المرأة لا تفهم شيئا ، بل يعتريها الرعب منه - ويصاب الجندي بانهيار عصبي تام فيخلصن المرأة من قيودها قبل ان يعودون نحو النهر متمما بكلمات غير مفهومة .

وفي نفس الوقت ، يكتشف الثلاثة الآخرون وهم منهمكون في بناء القارب ، احد مراكز قيادة العدو في بيت ريفي بالقرب من النهر . كما يكتشفون طيارة صغيرة بجانب البيت يستخدمها الجنرال قائد المنطقة . فيستحدث ثلاثة خطة - بعد مناقشة طويلة مضطربة عن مبادئ الواجب والأمن والطموح - لقتل الجنرال والاستيلاء على الطائرة والمعدة بها الى خطوطهم . وتتطلب الخطة من الجاويش ان يهاجم من اتجاه مسداد ليشغل جنود العدو المكلفين بحراسة مركز القيادة . ويقبل الجاويش المهمة كرامة لاثبات بطولته بينما يتسلل الآخرون الى المنزل حيث يقتل الملازم الجنرال ، ويهرب الملازم والجندي بالطائرة تاركين الجاويش ليعود بالقارب الذي كانوا قد انتهوا من بنائه من قبل . ويصل الجاويش ومعه الجندي الشاب - حيث كان قد وجد الجندي تائما في الغابة يتمتم بكلمات غير مفهومة بعد ان فقد عقله .

ومن وراء خطوطهم يشرح الملازم وجهة نظره للآخرين : كيف ان التجربة باجمعها لا معنى لها بما في ذلك جنون الجندي الشاب وبطولة الجاويش وقتل الملازم للجنرال .. التجربة - يقول الملازم - تركتهم جميعا حيث بدأوا .

« .. سيناريyo هاوارد ساكلر ردىء بشكل محج .. » ، يقول جاكسون بيرجيس : « .. تكاد القصة ان تكون غير مفهومة يملأها نشاؤم صبياني يتخفى وراء ستارة من الفكر العميق . والصوت ردىء .. حيث لا تختلف درجته مرة واحدة خلال الفيلم ، نصوت شخصية من الشخصيات يظل على نفس المستوى في منظر داخلي مكبر وفي مشهد خارجي عام . وفي كلتا الحالتين تجد الصوت مكتوما كما لو كان صادرا عن مكبر صوت قديم . أما الممثلون فلا خبرة لهم (بالرغم من ان السيناريyo يتحدى امكانيات احسن الممثلين واكثرهم خبرة) . ويبدو الفيلم من الناحية التکيکیة كما لو كان انتاجا منزليا تبدو فيه حركة الممثلين كما لو كانت حركة ممثلين في مسرحية مدرسة اعدادية .. » .

الفيلم - من الناحية السينمائية - مليء بالعيوب التي يمكن توقعها من اول عمل لمخرج تعلم منه من « .. لقطتين من « راشمون » .. ولقطة من رينوار .. » ولكن بالرغم من كل تلك العيوب يعترف بيرجيس بأن

الخوف والرغبة بصورة عامة » .. وما يثير الدهشة .. عمل أصيل وشخصي .. .

بالرغم من رداءة الفيلم وعموهه بصورة عامة ، يجد المترجف فيه درجة كبيرة من النقاء والأمانة . فالفيلم بلا شك نتاج عقل وقلب فنان واحد له شخصيته المميزة . وتطور الفيلم منذ بدايته من الناحيتين الشكلية والموضوعية لا يمكن الا ان يكون نتاجا مباشرا لفكر واحساس عميقين ، وليس نتاجا لمعادلة مسبقة . وبالرغم من ان الفيلم انتج خارج دوائر صناعة السينما الأمريكية ، فقد احرز بعض النجاح ساعده في ذلك مقال في جريدة « النيويورك تايمز » والذي قال باختصار : « ان الفيلم يشرف كل من عمل به .. . »

« الخوف والرغبة » اعن عمل شخصى وأصيل وان كان قد نشر تجاريا . فالفيلم ينبض بعواطف مركبة قوية ، ويحتوى رؤية عامة عن الصراع بين مفهومى النضيلة والسلطة . وينعكس ذلك الصراع في اختيار الشخصيات لتصرفاتهم . كما ان بالفيلم محاولة نحو الوضوح والعمق والنبل تنقلها لنا صور الفيلم لا حواره . وتتضح هذه المحاولة في المشهد المحورى للفيلم : المشهد الذى يقتل فيه الملازم جنرال العدو . يمثل الجنرال فكرة السلطة بينما يمثل الملازم فكرة العصيان ضد السلطة وفكرة التمسك بالمثل الأخلاقية . يزحف الجنرال على بطنه نحو باب المنزل بيطء والم متوجه نحو دائرة من الضوء بالقرب من الباب ، ويرفع راسه ليواجه الملازم الذى كان مختبئا في الظل . ويرفع الملازم مسدسه . ويتبادل الرجلان النظارات . ويتبع ذلك لحظة من التردد مشحونة بالألم ثم يطلق الملازم الرصاص ، وتتسقط رأس الجنرال ، وتكون انه اول ما يصطدم بالأرض وتتبع ذلك بقية راسه محنة صوتا مثيرا للغثيان . ان المواجهة بين الشباب والشيخوخة ، بين السلطة ورفض السلطة ، بين القيم الأخلاقية والأخلاقيات الراكدة ، تتبرع بوضوح خلال ذلك المشهد . ومما يساعد كيوبرك على ذلك هو ان نفس المثل – كنيث هارب – قام بتمثيل دورى الملازم والجنرال . وتلك بالطبع وسيلة فنية واضحة وبسيطة للإيحاء بأن من الصعب التفريق بين النوعين من الرجال وما يمثلانه . كما أنها من الناحية الدرامية تجعل قرار الملازم بقتل الجنرال أكثر صعوبة . وبالرغم من ذلك ، فإن تلك الوسيلة الفنية لا تحول الموقف إلى ميلودrama . بل تساعد كيوبرك على تقديم فكرة المجرد خلال صورة لمموجة بدلا من ان يقدمه لنا خلال الحوار . ويجدر بنا القول هنا ان تلك الرواية الفنية التى تعرف بصعوبة التفريق بين المواقف الأخلاقية المضادة اوحت لكيوبرك بfilmmen تاليين يعدان من أفضل ما قدمته السينما العالمية

هـما : « طرق المجد » ، و « دكتور سترينجلوف » ، و فيلم ثالث حديث
« البرتقال الميكانيكي الدقيق » .

يمكن القول هنا ان « الخوف والرغبة » عمل غير ناضج بل ورديء كما لاحظ معظم النقاد الذين كتبوا عنه . وبالرغم من ذلك يحتوى الفيلم على موقف فلسفى تجاه الموضوع ، وعلى صفات تكتيكية تبهر الفيلم وخالقه سيرها تنمو وتتطور في اعمال كيوبرك التالية . فالفيلم مليء بمشاهد العنف والقسوة والدم .. فلا يكاد يقارن مشهد آخر في سينما عصرنا هذا بمشهد مقتل الجنرال من حيث الطريقة التي يهاجم بها المشهد اعصاب متدرج الفيلم واحاسيسه . تلك الطريقة السادية التي يمارس بها كيوبرك جمهور فيلمه يجب فهمها اذا ما اردنا فهم عمل كيوبرك . اضف الى ذلك اننا نجد شخصيات الفيلم مشغولة بانكار مجردة ويمثل عليها مثل : البطولة والمجد ، والسلطة .. الخ . فنوعية ذلك الاهتمام بالانكار المجردة لدى الشخصيات يمثل عامل هاما في افلام كيوبرك .. عامل هادة ما يؤدي الى الفشل ، وخيبة الامل ، بل والى المأساة . حيث عادة ما يتحول ذلك الى فخ . وبصورة اكثر تحديدا سنجده ان كل فيلم يحتوى على حدث او خط درامي يزغ من عيب او ضعف انسانى او اجتماعى تنتج عنه المأساة . وقد يوضح ذلك لماذا نجد شخصيات كيوبرك في خطر شبه دائم ، فهم عادة اما جنود او خارجون على القانون او شخصيات غير عادية بصورة عامة ، تصل الى مرحلة في حيوانتهم حيث يجدون انفسهم يعيشون على حافة الدمار والمأساة . ويتحول ذلك الموقف بالتدريج الى فخ لا مخرج منه . شخصيات « الخوف والرغبة » قد وقعوا في فخ تباهي وافكارهم المسيطرة عليهم سيطرة شبه تامة : الملازم وقع في فخ الواجب والجاويش في فخ البطولة . اما الجندي الشاب فهو الوحيد الذى يرفض الواقع في الفخ .. وفي العملية يفقد عقله ويصاب بالجنون . وفي النهاية يصل الملازم الى نتيجة مأساوية مشابهة قطحاص فى خيبة امل تام فى كافة القيم التى آمن بها من قبل ، ويائى ذلك فى نهاية الفيلم خلال الحوار ويقاد لا يكون لها دافع درامي . والسبب طبعا هو ان تلك النهاية هي استنتاج كيوبرك وليس استنتاج شخصية الملازم .

اما من الناحية التكتيكية فان مهارة كيوبرك تكشف عن نفسها فى نفس المحورى الذى ناقشناه من قبل : مشهد مقتل الجنرال ، حيث يقوم الصراع على مستوى الصورة بين الظلال والضوء .. ظلام الحجرة التى قتل فيها الجنرال ، ودائرة الضوء التى زحف نحوها .. « .. ذلك الاستخدام الذكى للضوء والظلم الحادين .. بلا درجات من الرماد بينهما .. يمثل تجسيما من الدرجة الأولى لرؤيه عقلية فى صورة

سينمائية ملموسة .. » ، كما تقول « لين تورنامين » . وتلعب الكاميرا دوراً موضوعياً صامتاً . نكيوبرك يرفض استخدام الكاميرا ذاتياً . وموضوعية الكاميرا تنجع في الإيحاء برعbir الموقف الذي تسجله بلا تدخل مذكرة المتدرج بكاميرا « لويس بنيويول » ، ومتربة من أسلوب انجمان بيرجمان (كيوبرك اعترف لريبيوند هاين في تحقيق صحفي نشر في مجلة « كراسات السينما » في عدد يوليو ١٩٥٧ باعجابه الشديد ببيرجمان) . هذا الأسلوب يمكن المخرج السينمائي عادة من الترکز على المثل ، وعلى الشخصية الإنسانية ، وهو كما قلنا مماثل لأسلوب بيرجمان على هذا المستوى . ولكن عندما نأتي إلى حركات الكاميرا الأنفعية التي تكشف عن الغابة ببطء ، فلا يماثل كيوبرك مخرج آخر .

٣ - البحث عن أسلوب خاص :

يوحى عنوان فيلم كيوبرك الثنائي « قبلة القاتل » بفيلم بوليسى تجاري لا قيمة له فنياً . ومثل « الخوف والرغبة » ، أنتج كيوبرك « قبلة القاتل » بسلفة من صديق لعائلته وتتكلف الانتاج اربعين ألف دولار (اذا ترجمنا ذلك بالنسبة لميزانيات الأفلام المصرية في ذلك الوقت آخذين في الاعتبار الفارق في مستوى المعيشة والأجور تصبح ميزانية الفيلم ما بين خمسة وستة آلاف جنيه مصرى) . ونجد كيوبرك في بيع الفيلم بخمسة وسبعين ألف دولار لشركة الفنانين المتحدين (يونايتد آرتستس) للتوزيع . وقد كتب كيوبرك السيناريو وأخرج الفيلم وصوروه وأنتجه ثم قام بعمله بمنتجه بنفسه .

يعد « قبلة القاتل » ميلودrama في شكله ومح-tooah . ولكن النارق بينه وبين « الخوف والرغبة » شاسع . نيلرغم من كل الوسائل المفتعلة المستخدمة في السيناريو وبرغم بساطة الخط الدرامي ، فإن الجو الذي خلقه كيوبرك كمخرج في بعض مشاهد الفيلم وبناء بعض الشخصيات من الناحية الدرامية يوحيان بشخصية مستقلة لخالق ذلك العمل ونضع نفناً أكثر وضوها منه في أعماله السابقة وإن كان لم يكتمل بعد .

تدور قصة الفيلم حول ثلاثة شخصيات : « داف » الملائم الذي يقع في حب « جلوريا » المضيفة في صالة رقص وبار ، ثم عثيق « جلوريا » صاحب البار « راباللو » ذي الماضي الاجرامي والذي تملأه الغيرة عندما تركه « جلوريا » فيحاول ان يبعد « داف » عنها مستخدما العنف والوسائل الاجرامية وينتهي باختطافه لجلوريا ، وبعد مطاردة نوّق اسطع عدة بيوت في نيويورك يقبض على « راباللو » ويقدم للمحاكمة . يقول جانن لامبرت : « اختار كيوبرك الشكل البوليسى المثير – في

اعتقادى — لأسباب تجارية . فالشكل البوليسى شكل شائع محبوب يمكن ان يجرب المخرج من خلاله من جهة ، ومن جهة اخرى حتى يتغلب كيوبيرك من اعتقاده على الحوار (سجل الصوت بعد ان تم التصوير) . « ولا بد لنا من ان نتفق مع رأى لامبرت . فربما اختار كيوبيرك ذلك الشكل الفنى التجارى بسبب نشل « الخوف والرغبة » من الناحية التجارية . ولكن لا بد لنا من ان نسرع ونقول ان عيوب هذا الفيلم ناتجة بصورة عامة من اختيار ذلك الشكل اكثر منها لاي سبب آخر ، بينما تتبع اصالته وحسناته من معالجة كاتبه ومخرجه للشخصيات وللجو العام للفيلم . ويعتبر جاكسون بيرجيس « هذا الفيلم اقل افلام كيوبيرك شخصية واصالة . ومع ذلك فان بعض مشاهد هذا الفيلم تحتوى على طعم اعمال كيوبيرك السابقة واللاحقة بشكل عام ، بالرغم من ان كيوبيرك نفسه يعتبر الفيلم « .. لا اكثر من عمل لهاو سينمائى .. الموضوع ردئ ، والتطور الدرامي اكثر رداءة » .

يبدأ الفيلم بمشهد الملائم الشاب « داف » في حالة مصيبة ينتظر في محطة قطار — بينما نسمع موسيقى داخلها يحكى لنا عن نشلها ، « .. انه لن الجنون كيف ندفع بأنفسنا الى حالات مضطربة مثل هذه في بعض الأحيان .. ». ويقطع كيوبيرك عائدا الى الماضي حيث « داف » يسبر في غرفته ذهابا وايابا بلا هدف ، محدثا في المرأة التي علقت على جوانبها صور والديه ، بينما نلاحظ خلال النائمة في الشقة المواجهة فتاة . يعبر « داف » الغرفة ويطعم سمكة الذهبى وينظر نحو الفتاة في شبه دهول ويمشط شعره بيده ثم يلقى بنفسه فوق السرير . ويقع كيوبيرك وبينما يتبادل « داف » الحديث مع مدير اعماله في التليفون ، يقطع كيوبيرك الى شقة الفتاة حيث تعد لنفسها فنجان قهوة وترقب « داف » من نافذتها شاردة الذهن . ثم يفادر كل منها ثقته في نفس الوقت حيث يتوجه داف الى محطة القطار تحت الأرض في طريقه الى مباراته ، بينما تركب الفتاة — (جلوريا) — مرية مشيقتها الذى يبدو في منتصف العمر . ويحدد الفيلم بذلك منذ البداية خطوطه الأساسية ببراعة : العلاقة بين الملائم والفتاة اللذين لم يتقابلوا بعد . وبين كيوبيرك تلك العلاقة الدرامية تدريجيا بالقطيع بين « داف » — الذى يضر مباراته — وجلوريا وهى تعمل في مالة الرقص فتخلق بذلك ايحاء بان احساس « داف » بالفشل وموته جلوريا المضطرب لا بد من ان يتقدما الى العديد من المشاكل . ولكن — بعد ان يتقابلان — عندما يتقدما « داف » من يدى « راباللو » الذى كان يحاوله اغتصابها في وقتها ، يبدأ بناء الفيلم في الانهيار السريع . ولا ينجع كيوبيرك في إنقاذ الفيلم حتى المشهد الأخير ، عندما يسقط داف في الفخ الذى بناه بنفسه : عندما يحاول التغلب على ازمته وعلى ازمة جلوريا

في نفس الوقت متهديا راباللو في باره ، وتخونه جلوريا بعد ان يعتريها الخوف الشديد ، ويجد دافع نفسه مرغما على قتل راباللو .

تدور احداث الفيلم في مدينة نيويورك التي تشع بالحياة في كل تفاصيلها . وتتمتع حركة الكاميرا في الفيلم بحرية لم تكن تعرفها من قبل . ففي المشهد الذي يدور في صالة الرقص بالقرب من البار يعني كيوبرك المشهد بلقطات مليئة بالحيوية للراقصين وفتيات البار ، وعلامات النيون والاعلانات ، فتشعر الحياة في جو المكان . وهناك المشهد الذي يمارس فيه دافع جلوريا الجنس للمرة الاولى وتحول فيه ملامح الغرفة البسيطة والمدينة التي نراها خلال النافذة في بداية النهار الى جزء لا يتجزأ من المشهد . ولكن المشهد الذي يجلس فيه دافع في زنقة من غرفته شبه المظلمة بعد ان يخسر المباراة ، ويرقب جلوريا من خلال النافذة وهي تدخل شقتها متعبة وتعد سريرها استعدادا للنوم ، يمثل بذلك افضل مشاهد الفيلم على الاطلاق . ويبعث هذا المشهد الى الذاكرة مشهدا مماثلا في فيلم دي سيكا « أمبرتو د . » الذي تنهض فيه الخادمة في الصباح لتبدأ ممارسة اعمالها اليومية بينما يقطع دي سيكا بينها وبين أمبرتو د . في غرفته مع كلبه . فليس بالمشهد احداث درامية بل احداث كل يوم العادي ، ولكن تكتسب تلك الاحداث قوة ايحاء لا يماثلها فيه شيء آخر بالفيلم : ويجسم هذا المشهد امام اعيننا جانبا هاما من جوانب مخرج الفيلم وأعني بذلك ميله العام نحو المدرسة الواقعية الجديدة في معالجة للمضمون ان لم يكن ايضا في التكتيكي . كما يجسم نفس المشهد درجة احساس المخرج بقيمة المكان واللحظة ، بقيمة ما قد يبدو عاديا بل وتأفها عند الناظرة الاولى حتى اذا ما سلط ننان قدير عدسته فوقه تبين لنا مدى ما به من معنى وقيمة درامية . يقول جانن لامبرت : « كيوبرك لا يملك قوة الملاحظة التي تمكّنه من اكتشاف عوامل الدراما فحسب .. بل ويمكّن ايضا مهارة المصور التي تمكّنه من نقل تلك العوامل الى الفيلم . ويضيف عامل الاضاءة والتكونين اللذين يتميزان بالجرأة لا بالسفاهة بعدها آخر وشخصية مميزة » .

وعلى العكس من ذلك ، نجد ان المشاهد المليئة بالاحداث اقل بكثير في قيمتها الدرامية من هذا المشهد . فالهجوم على مدير اعمال دافع في قناء المنزل المهجور - بالرغم من انه يذكرنا على الفور بفيلم روبرت وايز « الوضيع » - يبدو مفتعللا لا شفائية فيه » ولنفس السبب يفشل مشهد المطاردة فوق اسطح بيوت المدينة من ان يشير المتدرج .

وكما ذكرنا بعض المشاهد ذات القيمة الحادة بالتصوير يتمتع علينا الاشارة الى بعض تلك المشاهد التي نجد فيها قدرة كيوبيرك التكتيكية تنسد الهدف الدرامي للمشهد وتقلل من قيمة الفيلم بصورة عامة . ولنأخذ مثلا المشهد الذي تحكي فيه جلوريا لدافى قصة حياتها وعلاقتها باختها التي كانت تعمل كراقصة . وينقلنا كيوبيرك على الفور الى راقصة نوق خشبة مسرح خالية حيث ترقص اخت جلوريا وحدها ، فنجد ان ايقاع الرقصة وأضاءة المشهد الدرامية يثيران اهتمام المترج في هذه ذاتهما الى درجة اننا لا نكاد نسمع شيئا مما تحكيه جلوريا لدافى . أضف الى ذلك بالطبع ان العودة الى الماضي بالصورة في تلك اللحظة لاتخدم اى هدف درامي . تلك بالطبع حالة واضحة يسيطر فيها اهتمام الفنان بالتكنيك على المضمون فيفقد الموضوع حتى . ولكن على الرغم من عيوب ذلك المشهد فإنه يوضح وعيها من جانب كيوبيرك بقيمة التعليق كواحد من وسائل الفيلم المميزة عندما يستخدم في الوقت والمكان المناسبين . ومهمها يكن بالفيلم من عيوب نان قدرة كيوبيرك التصويرية تتضح خلال مشهد حلم قصير مضطرب تدور أحدهاته في أحد شوارع نيويورك المهجورة ، ويقدم لنا كيوبيرك المشهد في صورة نيجاتيف . وبالنسبة لكيوبيرك ليس هناك اى قيد تكتيكي طالما أن ذلك التكتيك يمكنه من التعبير عن رؤيته الفنية . يضاف الى ذلك ان قدرة كيوبيرك على قيادة الممثلين في هذا الفيلم تتفوق كل ما حققه في « الخوف والرغبة » .

ويعد « قبلة القائل » واحدا من افلام كيوبيرك القليلة التي تنتهي بنهاية شبه سعيدة . نداعي يحاكم وثبتت براعته وتذهب اليه جلوريا مكتورة من خيانتها له قبل أن يغادر القطار المحطة . ومع ذلك فالشخصيات الأساسية شخصيات غير عادية : ملائم ، مضيئة في بار ، راقصة ، مجرم . وحدث الفيلم ايضا غير عادي كما بینا من قبل . وان كان ذلك يثبت شيئا فهو ان القسوة والعنف علامات مميزة لاعمال كيوبيرك . وكيوبيرك في ذلك ليس الا ابنا لجيشه الذي وصل الى النضج في وسط سنوات الحرب الثانية وعاشر اثراها مع بقية جيشه من ابناء الولايات المتحدة . ولكننا لابد من ان نسرع ونقول ان كيوبيرك لم يكن في حاجة الى العنف البدني ليبيق مخلصا لرؤيه الفنية . نان ما يفرض ذلك على حدث الفيلم ليس موقفنا متشائما او مرارة من جانب كيوبيرك بقدر ما هو نتيجة مباشرة لطبيعة الشخصيات التي اختارها . تلك الشخصيات التي تعيش وسط علامات الخراب النفسي والعاطفي كرد فعل لدائرة اجتماعية مغلقة لا تسمح لتلك الشخصيات بحل آخر لمشاكلهم غير العنف والقسوة . كل ذلك واضح في « قبلة القائل » باستثناء نهايته التي ربما انتهت كيوبيرك لارضاء شركات التوزيع بحثا عن النجاح المادي وخيانة لرؤيه الفنية . التي تحددت باختياره لشخصياته

وللحالة الاجتماعية التي تعيش فيها تلك الشخصيات والتي لا يمكن ان تسمح لهم بنهاية سعيدة .

من السهل ان نجد العذر لكيوبرك اذا ما تذكروا ان هذا لم يكن الا فيلمه الثاني فحسب ، واذا ما تذكروا ان موقف كيوبرك تجاه مادته لم يتغير في جوهره وان كان قد بدا في النصوح . اما من الناحية التكتيكية فقد بدا كيوبرك في السيطرة على وسائله الفنية واكتشف قيمة التعليق كوسيلة تكتيكية فريدة سوف يستخدمها في المستقبل بطريقة مثيرة ومميزة ابتداء من فيلمه التالي : « القتل » .

بعد « القتل » اول افلام كيوبرك التي نجحت نجاحا حقا على المستويين الفنى والمادى . ويبعدو حيث الفيلم ممسوكا بقبضة حديدية منذ اللحظة التى نسمع فيها صوت المعلق (وظلينة المعلق هنا اكثر اهمية) فى بداية الفيلم قائلا : « في الساعة الثالثة وخمسة واربعين دقيقة بالتحديد ، في عصر ذلك السبت ... » ، حتى اللحظة التى نرى فيها قائد العصابة واقفا في بوابة المطار ينظر امامه فى ازدراه منتظرا وصول البوليس ليسلم نفسه لهم .

كتب كيوبرك سيناريو الفيلم من رواية للايونيل هوait ، ولكن الشكل الذى اختاره للسيناريو اكتر جرأة وأصاله من اي وقت مضى . والفيلم مادته تقليدية تحلى عن عصابة وعن تفاصيل عملية السرقة التى تقوم بها تلك العصابة ، وعن الصفات الانسانية التى تميز كلها من افراد العصابة بدون ان يصدر الفيلم حكما اخلاقيا على اي من تلك العوامل . ووفقا للتقاليد الشائعة ينتهي افراد العصابة الى نهاية سيئة ، لا لأنهم مجرمون، بل لأنهم بشر لهم نقط ضعفهم الانساني . ففي « القتل » يفسد الخطأ شبه الكاملة احد اعضاء العصابة بسبب جبه المجنون لزوجته . وليس قصة الفيلم التى تدور حول عصابة تخطط لسرقة خزان نادى سباق خيل هي اهم ما يتميز به هذا العمل ، وإنما الشكل الفنى التجربى الذى اختاره كيوبرك . يقول كيوبرك : « القتل » هو اول افلامى التى تعد عملا حرفيا الموضوع ردئ مثل سابقيه . ولكن درجة كبيرة من الجهد والعناء بذلت خلال تنفيذ الفيلم » .

وتتلخص تجربة كيوبرك فى الشكل الفنى هنا فى استخدامه لعامل التعليق لربط الاجزاء المختلفة ببعضها البعض . نصوت المعلق يحكى لنا قصة مستقيمة خطيا ، بينما تعود الصورة لعرض لنا جزءا من الحدث نراه للمرة الثانية او الثالثة او الرابعة . وفي كل مرة يتطور ذلك الجزء من القصة حتى يصل بنا الى لحظات ما قبل بداية السباق الذى قرر اعضاء

العصابة سرقة الخزائن خلاله ، في الوقت الذي نسمع فيه صوت مذيع نادى السباق صادرا من مكبر الصوت يشرح ما يراه رواد النادى في تلك اللحظة ، بينما يعود بنا كيوبirk الى بداية جزء آخر من الحدث ويستمر في وضع اجزاء لفظه بجانب بعضها البعض حتى المرة الاخيرة عندما نرى المعركة التي تتشعب في البار المجاور ونسمع صوت المدفع للمرة الاخيرة اشارة بيده العملية . يقول توم ميلن : « ... بسرعة وحيوية ، ينفتح أمامنا عالم حزين ورديء ، مليء بالشر ، بالبؤس ، بالقسوة والوحدة ، بالخيانة العضوية والاخلاص غير المتوقع .. هالم مخت عليه الفشل قبل ان يبدأ في الوجود » . ذلك هو الفخ ، قوى لا يمكن الهرب منه : عندما تبدأ خطة السرقة في الافتتاح امام اعيننا ، يتعدد الاتجاه العلم للنيلم ، وفي نفس اللحظة التي يظهر فيها افراد العصابة ، تندفع القصة نحو نهاية حتمية بلا توقف او تردد . ومع ذلك اذا ما قورن هذا الفيلم بفيلم كيوبirk التالي « طريق المجد » لتبيين لنا ان « القتل » ما هو الا فيلم بسيط نهاية حادة وان كلن لا دينامية فيه ، تقدم البنا مؤثراته المختلفة في اجزاء متاثرة بدلا من ان تكون في اسلوب تصويرى مرتبط . ولعل وصف توم ميلن يصل الى قلب الفيلم حين يقول : « ... تختلط صور ميدان السباق الرمادية ومشاهد رسم الخطة ويتقربان في مشاهد القبة الدرامية من اسلوب المدرسة التعبيرية بصورة قوية .. فنجد مثلا ننسىت ادواريز ومارى وندسور يرسمان خطتهما الخاصة وهم منحنيان فوق مسباح مكتبيلى على وجهيهما ظلالا غير عادية ، او المشهد الذى يعود فيه اليشاوكو « جريحا ينزف الدم بزيارة الى منزله ليقتل زوجته ، بينما يردد البيضاء : لا تفعل ذلك ». وتلتفظ الزوجة آخر انساسها متميزة : « يالها من نكهة ربيئة بلا نهاية مضحكة » ثم اللحظة الاخيرة التى نرى فيها البغيفاء مارخا في قنصله الذى كان قد انقلب فوق ارض الحجرة .. » .

يستخدم كيوبirk هنا زوايا الكاميرا والاضاءة والكوميديا المرأة او السوداء للوصول الى تأثير درامي بطريقة مختلفة تماما عن مشهد مقتل كوبيلتى في لوليتا الذى يعالج كيوبirk بخفة بد ماهرة وباسلوب باروكي .

٤ - نصوج الفغان :

يصف توم ميلن مفهوم كيوبirk للحياة في افلامه كما يلى ، « ... ازمة نجد فيها الشخصيات نفسها قد وقعت في فخ اقامته لهم متطلباتهم ، او متطلبات شخصيات اخرى ، او متطلبات المجتمع . ويقدم لنا الفخ منذ بداية الفيلم . ثم نجد انفسنا نرقب الفار برئاه وهو يحاول بعناد شديد ان يسرق قطعة الجبن قبل ان تغلق البوابة الحديدية عليه . ونعن نعلم تمام العلم منذ البداية ان الفخ سوف يغلق في النهاية » . هذه هي المكرة

التي حاولنا أن نوضحها في أعمال كيوبرك المبكرة . وتنصل هذه الفكرة ومعها كيوبرك كسينماتي إلى النصوج الكامل في « طرق المجد » الذي مازال يعتبره عديد من النقاد أفضلي أفلام كيوبرك على الإطلاق .

« طرق المجد » في اصله رواية كتبها « همفري كابلن » ، وأعد السيناريو منها « كالدر ويلنجهام » ، « وجيمس تومسون » وكيوبرك معا . وحدث الفيلم في جوهره بسيط ، يحكي عن محاولة بعض فرق الجيش الفرنسي للمجوم على أحدى النقاط القوية للجيش الألماني في عام 1916 . فيلم جنرال فرنسيان بالمجوم ، أحدهما مدفوعاً بعامل الدعاية المتوقعة والآخر رغبة في الحصول على ترقية . وكان المجوم بالطبع محكماً عليه بالفشل من قبل أن يبدأ . وعندما يفشل المجوم بالفعل يؤدي ذلك الفشل إلى محاكمة عسكرية . بتهمة عصيان أمر عسكري — لثلاثة من الجنود يختارون بالحظ من بين صنوف الكتبية .

ويبدأ « طرق المجد » — مثله في ذلك مثل « القتل » — بصوت معلق سرعان ما يختفي ولا يعود خلال الفيلم بعد ذلك . ويعتقد « جاكسن بيرجيس » ، « . . . ان بناء طرق المجد » ممتاز بتفوّق بناء كل أفلام كيوبرك السابقة ، ويحقق نوعاً من الإيقاع لا يشهده التكرار او الملل خلال مشاهد الجنود يسيرون في طرق واتجاهات مختلفة — طرق ربما اقتربها عنوان الفيلم — ففي بداية الفيلم نرى فرقة من الجنود تمر أمام الكاميرا تدق أحذيتهم فناء القصر الملكي بالحصى محدثة صوتاً سوف يتكرر صداه مراراً قبل أن ينتهي الفيلم » .

وبعد أن يفشل المجوم ، ينقلنا الفيلم عدة كيلو مترات خلف الجبهة إلى داخل القصر الذي يستخدمه الجيش الفرنسي كمركز للقيادة . وتلعب الأوركسترا فالسا آثنا، حفلة رقص للضباط . ويترك الجنرال برولا ضيفه زيدنخب -ى نسبة رائفة البراندي بينما ينهمك في الحديث مع الكولونيل « داكسي » . يقول الجنرال للكولونيل : « ان الجنود مثل الاطفال . . . في حاجة الى من يفرض عليهم النظام والطاعة . . . » . ويستمر الجنرال في الحديث موضحاً وجهة نظره من أنه يؤمن بضرب المثل للأخرين . فيسأل « داكس » أي نوع من المثل يقصد الجنرال . فيجيب الجنرال هازا كتفيه : « اعدام واحد منهم رميًا بالرصاص من حين آخر » . والواقع هو أن هناك ثلاثة جنود على وشك أن يعدموا رميًا بالرصاص خلال ساعات « كمثل » . ففي اليوم السابق كان الجنرال « مير » قائد الكتبية قد أصدر أمراً لداكسي بأن يقود هجوماً على موقع المانى حصين (بعد أن لمح الجنرال « برولاز » « لمير » بأن نجاحه في ذلك المجوم قد يعني ترقية له .) . ولما يفشل

المجوم ، يأمر بيرو قائد مدفعيته — في سورة فضب — أن يطلق الرصاص على جنوده الذين فشلوا في هجومهم . ويرفض قائد المدفعية . وبعيد المعركة ، يصر « ميرو » على أن يختار ثلاثة جنود من الكتيبة لمحاكمتهم عسكرياً بتهمة الجنين . ويتوافق « برولار » اعتقاداً منه بأن شرف القيادة العامة في خطر بسبب فشل الهجوم . وتقى المحكمة . ويرغم دفاعة داكسي — الذي كان محامياً جنائياً في حياته المدنية — وطلبه الرافع ، تصدر المحكمة العسكرية حكمها بالاعدام رمياً بالرصاص على الجنود الثلاثة . ويحاول داكسي مرة أخرى — اثناء حديثه مع « برولار » داخل مكتبة مركز القيادة — طلب الرافع بالجنود مذكراً « برولار » بان « ميرو » كان قد أراد أن يطلق الرصاص على جنود كتيبته . ولكن « برولار » لا يرى في ذلك سبيلاً للتغيير مجرى القضية . ويعرف « برولار » بأنه لا يشارك « ميرو » في رغبته العارمة في الانتقام . ولكن « برولار » يؤمن أيماناً تاماً بضرورة الطاعة وضرورة ضرب المثل لبقية الجنود .

وفي نفس الوقت يدور واحد من أقوى وأهم مشاهد الفيلم على الإطلاق داخل السجن ، حيث يلقى صرصار ضوءاً فريباً ومحيراً على حد التسلیم بأجمعه . ففي الحظيرة التي استخدمت كسجن في الليلة السابقة للإعدام يصرخ أحد الجنود الثلاثة باكيًا : « غداً ، بعد أن اموت ، سيكون هذا الصرصار أقرب إلى زوجتي مني » . فيسحق الجندي الثاني الصرصار بقبضته محتقاً خلال لحظة من العنف الوحشى احساساً أو بالأصح وهما مؤقتاً بالقوة والسلطان . وبعد قليل تغادر الحياة أجساد ثلاثة جنود بتنفس الوحشية التي أدت إلى مقتل الصرصار ، ولنفس السبب : حتى يتحقق الجنرال « ميرو » وهما — مهما كان مؤقتاً — بالقوة والسلطان . وليس هدف كيوبirk هنا أن يجعلنا نزف الدموع حزناً على مقتل ثلاثة جنود أبرياء ، وإنما يريد شيئاً آخر . ففي مشاهد السجن يتتجنب كيوبirk (مثله في ذلك بنويول) تجنبياً شبه كامل أي درجة من التجاوب العاطفى مع ما يقدمه لنا سواء كان ذلك المستيريا التي تصيب كلًا من الجنود الثلاثة بدرجات متفاوتة أو مظهر القوى والتواضع الذى ينبع القدس فى اظهاره للجنود ، أو المعركة التى تتشابه بين أحد الجنود وبين القدس ، أو فى مشهد معالجة الرأس الجريح لأحد الجنود استعداداً لاعدامه (« اترصه فى تحديه مرتين أو ثلاثة نرمياً يمكنه ذلك من ان يفتح عينيه ») ، أو حتى فى مشهد سحق الصرصار بهذه الأحداث . والطريقة التى يقدمها لنا بها كيوبirk تعد أول أمثلة لما اصطلاح النقاد على تسميته « بالكوميديا السوداء » الذى سينهيض بها كل من « لوليتا » و « الدكتور سترينجلون » . لا يطلب منها كيوبirk أن نزف الدموع ، وإنما ما يريد هو أن يتصرف عرقنا بارداً من الرعب رد فعل للكقيم وتلك الانفعالات التى لا شفقة ولا رحمة فيها .. تلك القيم وتلك الانفعالات التى تجعل من اعدام الجنود الثلاثة قدرًا لا مفر منه .

ويتم الاعدام . وعند الانطمار في القصر يستدير « برولار » بهدوء نحو « ميرو » ليخبره بأنه سيواجه تحقيقاً في الأمر ، ثم يعرض منصب « ميرو » على كولونيل « داكس » قائلاً بابتسامة خبيثة أنه يعرف أن ذلك هو ما كان « داكس » يسمع إليه طول الوقت . وعندما ينفجر داكس غاضباً ويقول لبرولار أن كل ما كان يسمع إليه طوال الوقت هو المعاملة الإنسانية للجنود الثلاثة ، يجد برولار نفسه غير قادر على فهم مغزاً .

الفيلم مليء بالمشاهد التي تعبّر عن وحشية الحرب . ولكن الأهم من ذلك هو أن الفيلم يقدم لنا دراسة في البناء الاجتماعي للمؤسسات الحربية . فيبدو لنا ذلك العالم مقسماً بوضوح وحدة بين القادة والمتودين يتّهم الضباط برسم خططهم ومؤامراتهم الشخصية في حجرات القصر الضخمة الآتية التي تؤكّد ديكتوراتها لنا لا مبالغة تلك الشخصيات بالحياة الإنسانية خارج جدران القصر . بينما يذهب الجنود إلى خنادقهم وإلى معاركهم بنفس الروح التي قاتلتهم إلى مكاتبهم أو مصانعهم أو مزارعهم في زمن السلم . وهكذا نجد أن أحد رسالات الفيلم يمكن أن تلخصها ملاحظة « فون كلوزفيتز » من أن الحرب ما هي إلا امتداد لسياسة السلم .

يذكرنا مشهد المجزوم الذي يقتده لنا كيوبرك في عدة شاريوهات مليئة بالحيوية ، وببساطة ، بأن الحرب تؤدي إلى مقتل العديد من البشر . ولكن الفجوة بين القادة والمتودين ، التي ساعدتها الحرب على الاتساع ، توضح لنا بما لا يقبل الشك أن الحرب ما هي إلا استمرار للصراع نحو القوة والسلطان على المستوى الداخلي والخارجي على حد سواء . فبينما يؤدي وهم « ميرو » إلى اعدام ثلاثة جنود « .. نجد « ميرو » نفسه هدفاً للدمار بطريقة ماهرة من جانب جنرال « برولار » الذي ينبع ذلك رغبة في الحفاظ على سلطته ، التي ربما كانت بدورها وهما آخر . فإذا ما ت هنا بمد ذلك الخط لوجدنا أن الحرب في أساسها عامل دمار يهدف إلى مساندة أوهام بشريّة مشابهة . وهكذا نجد أنفسنا في النهاية نعتبر الحرب نابعة من مصدر حب الحياة .. حب الإنسان لحياته الشخصية .. « كما يقول « جاكسون بيرجيس » . ونحن لا نستطيع أن نرفض مبدأ احترام الحياة وحبها . ولكن هذا المبدأ يتحول هنا إلى غيرة أو خوف من حياة الآخرين ويعبر عن نفسه أبداً بالقسوة أو بالبرودة أو بالجبن نحو الآخرين . وليس هذه هي المرة الأولى أو الأخيرة التي نجد فيها أن الشر كمادة ينبع بالعوامل الدرامية أكثر بكثير مما يمكننا أن نجد في الخير كمادة درامية ، أو أن نرى الوهم بالقوة وبالسلطة يمتد من مستوى لأخر مدبراً كل من يقع تحت تأثيره .

هناك أمر آخر جدير بالذكر فيما يختص بهذا الفيلم وهو إننا نعرف القليل عن شخصية كولونيل « داكسي » ، أو بالأصح أقل بكثير مما نعرف

من باقى الشخصيات الهامة بالفيلم . وتلتزم شخصيته في جوهرها صورة المتحدث باسم جمهور الفيلم معبرا عن مشاعرهم دون أن ي Finch the film شخصيته . ففي النهاية عندما يصل داكسى الى نقطة يكاد عندها يمتلك تلبه وعقله بالاحترار الشديد للبشر . لا للضياء فحسب بل للجنود الذين سرعان ما ينسون اعدام رفاقهم ، نجد من الصعب علينا كجمهور ان يستجيب لذلك الشعور من شخصية لا نكاد نعرف عنها شيئا . وهناك مشهد اخير في الفيلم يزيد من انتقام داكسى — وانتقامنا الى درجة — بـ الجنود (الجنود في هذه الملاحة) ! يزيد اكثر من خنادير . ففي الكاتتين بعد اعدام الجنود الثلاثة موزار يدفع للجنود فتاة الالمانية باكية الى خشبة مسرح صغير . وعندما تبدأ الفتاة في الغناء بالالمانية ، اغنية حزينة ماطفية تحولها صرخات الجنود وصغيرهم الى انتباه حاد . وتلتقط الكاميرا وجهها وراء الآخر من وجوه الجنود الذين يبدو عليهم الارهاق ، وتسيل دموعهم انهارا . ويقول الجاويش لداكسى الذى كان يرقب المشهد ان لديه امراً بـ ان يعود الجنود الى خناديقهم نورا . ولكن داكسى ، الذى يواجه الموقف هذه المرة بـ درجة كبيرة من التوازن العاطفى والعقلى ، يرد على الجاويش قائلا :

« اتركهم بـ بعض دقائق اخرى » .. وقد يظن البعض ان ايمان داكسى بالطبيعة الانسانية قد عاد في هذا المشهد الى ما كان عليه من قبل . والحق ان هذا المشهد يعد من اكثـر المشاهد امتلاء بالمرارة في اعمال كيوبرك السابقة او التالية على حد سواء . فعلى غير عادة كيوبرك ، يتمتع هذا المشهد بهالة من العواطف الانسانية ولكن اهمية المشهد لا تتركز فيها اذا ما كان ايمان داكسى بالطبيعة الانسانية قد عاد الى ما كان عليه ام لا ، وانما تتركز اهميته في ان الموقف القائم — علاقة الضياء بـ جنوهـم والجنود بـ ضباطـهم وببعضـهم البعض — يتجمـد على ما هو عليه ، تجـمـدا مـاسـاوـيا في اعمـاته .

فالجنود الذين انتهـوا لـ توهمـ من مشاهـدة مـهـزلـة قضـائـية بدون اـحـتجـاج ، تـشـير عـواطفـهم وتسـيل دـمـوعـهم فـتـاة غـرـبـية تـرـجـفـ من الخـوف . وـمع ذلك فـان الاسـباب والـدواـفع والـمتـطلـبات التـى تـكـشـفـ عنـها وـقـائـعـ الفـيلـم والتـى تـقـسـبـ فيـ الحـرب وـفيـ اـعـدـامـ الجنـودـ الثـلـاثـة ، وـحتـىـ فيـ بـؤـسـ تلكـ الفتـاة الـالمـانـيةـ لاـ تـنـجـحـ فيـ انـ تـمـسـ ايـاـ مـنـهمـ عـقـلـياـ اوـ عـاطـفـياـ الىـ درـجـةـ تـؤـدـىـ الىـ تـغـيـرـهمـ . هـذـاـ المشـهـدـ فيـ حدـ ذاتـهـ مـؤـثـرـ الىـ درـجـةـ كـبـيرـةـ ، غـيرـ انهـ يـنـقـدـ بعضـ قـوـتهـ عـنـدـماـ نـتـبـينـ انـ كـيـوبـرـكـ يـقـدـمـ لـنـاـ مـنـ وجـهـةـ نـظـرـ «ـ دـاـكـسـىـ »ـ تـلكـ الشخصـيـةـ التـىـ تـبـقـىـ لـفـزـاـ عـنـدـماـ يـنـتـهـيـ الفـيلـمـ .

نجد كيوبرك قد تبنى خلال الفيلم اسلوباً يكاد يكون حسابياً ، وبخفة يد بارعة . فهو يستخدم التناقض على سبيل المثال عندما يتقطع بين مشاهد القصر ومساحته الى مشاهد ساحة المعركة الكثيرة حيث الطين والدخان والخنادق بدون أن يبدو ذلك مفتعلـا . أما من ناحية الموضوع فالـ فيـلـمـ كـماـ

تلنا من قبل — ملء بالعنف والقسوة ، ولكن الاثر النهائى الذى يتركه فى المترج ذا طابع حاد وعميق . فان الرعب الذى يعرضه لنا الفيلم يحمل قناعا اخلاقيا .

« طرق المجد » قبل كل شيء هو فيلم الشاريوهات . فالكاميرا تتحرك لدد طويلة بهدوء وثقة راسمة خطوطا متوازية لا مخرج منها . فعندما يتتحقق داكسى جنوده على طول الخنادق قبل الهجوم يمر سو الكاميرا معه— بصفوف وصفوف من الجنود المتعبيين الخائفين بينما تزداد كثافة الدخان ويصبح القصف مستمرا . ثم تتبع الكاميرا صفوف الجنود المتقدمين في مجموعهم ، وأخيرا تتقدم الكاميرا فوق الشاريوه نحو الأعمدة الخشبية الثلاثة القائمة في صمت تنتظر الجنود المحكوم عليهم بالاعدام . هناك خطر بالطبع في استخدام الشاريوهات ، وهو ان يفقد الفيلم ايقاعه ويتتحول الى استعراض . غير ان كيوبرك يتلاف ذلك في مشاهد الحوار عندما يستخدم تكتيكا يتميز بالبحث ، ويقاد يقترب من اسلوب طبيب يفحص موضع الالم (ينكرا ذلك على الفور باسلوب ماكسى او فولسى الذى يكن له كيوبرك الكثير من الاعجاب) — خلال استخدامه الذكي للمنظور الكبير . كما يستفنى كيوبرك عن المزاج والاختفاء اللذين يميلان الى مد المنظر الى نهايته ويستعين بدلا من ذلك بالقطع المباشر خالقا درجة كبيرة من الحيوية في الابداع العام للفيلم حيث ينفيض محتوى مشهد ما بجوه وايقاعه الخاص على محتوى المشهد الذى يليه بجوه وايقاعه .

فنى مشهد المحاكمة العسكرية مثلا يتبع لداكسى بسرعة ووضوح ان دوره كمحامى دفاع لا امل فيه حيث ان قرار الاعدام قد اتخذ بالفعل قبل المحاكمة . وعند هذه اللحظة يقطع كيوبرك فجأة قبل ان يصدر الحكم الى المشهد التالى نرى فيه أحد ضباط ائتمان يدرب جنوده استعدادا لاعدام الجنود الثلاثة . ويستخدم كيوبرك حركة الكاميرا على الشاريوه ، حيث تصبح حركة الكاميرا في حد ذاتها تعليقا على المشهد السابق بالإضافة الى كونها جزءا لا يتجزأ من الاسلوب العام للفيلم . وتوضيحا لذلك ، لذاخذ المشهد الذى يأتي فيه ضابط المدفعية الى داكسى ببعض المعلومات التى ربما تؤدى الى اطلاق سراح الجنود الثلاثة . ويبدا الضابط في سرد المعلومات بينما يحثه داكسى قائلا : « استمر ، استمر ياكابتن » . ويقطع كيوبرك بحدة الى لقطة تتحرك فيها الكاميرا فوق الشاريوه ذهابا وايابا داخل صالة الرقص حيث انهمك ضيوف الجنرال برولار في الرقص بينما يبحث داكسى عن برولار لينقل اليه المعلومات التى اعطتها له ضابط المدفعية محاولا الحصول على عفو عن الجنود الثلاثة . ولا تنتهي حدة المشهد هنا من حركة الكاميرا (حركة هنا بطيئة بل وتکاد تكون كسلة) ، وانما تأتى

من الحركة الداخلية للدراما النابعة من الموقف . وبذلك تصبّح حركة الكاميرا في حد ذاتها تعليقاً ساخراً على المحتوى (فنحن نعرف أنه لا يمكن أن يصدر العنوان عن الجنود الثلاثة) . ولا يتزدّد كيوبيرك في وقت من الأوقات في استخدام القطع المفاجئ حانقاً بذلك كلمة أو جملة أو إشارة مفترضاً أن لدى المتدرج من الذكاء ما سيكلمه من ان يتبع خط القصة ، ومنفترضاً ان المتدرج هنا سينتظر من هو ضابط المدفعية — بالرغم من أنها لم تره إلا مرة واحدة من قبل عندما رفض تنفيذ أمر جنرال « مير » بتحويل مدفعيته على جنوده — . يقول توم ميلن : « باستثناء مرة أو مرتين ، عندما يسمع كيوبيرك لكاميراه بأن تتحرك عمودياً من الصورة الزيتية الفخمة وتهبط لتكتشف عن الجنود الثلاثة يتقدمون في تلك الحجرة المليئة بالصدى نحو محاكمتهم الهزلية ، نجد كيوبيرك مكتيناً بأن يدع الكاميرا ترقب الممثلين في سكون وهم يؤدون أدوارهم .. ». ويقدم لنا كيوبيرك في هذه المشاهد — كما يقول جون هوارد لوسن — « .. مثلاً متازاً للإخراج (يعنى حركة الممثلين) المصمم بعناية فائقة ، والذي تسيطر عليه رؤيا المخرج » ..

ان استخدام الكاميرا ، اما متحركة ذهاباً واياباً ، اواما ساكتة وثابتة في مكانها ، يعطي للفيلم أسلوباً مميزاً ينبع بالضرورة من عامل الحركة والسكون ، او التوتر والصمت . والحق ان عامل التشويق بصورته التقليدية لا يكاد يكون له وجود في الفيلم . ويفسر لوسن « ذلك كما يلى » « .. ليس هناك احتمال بالتفير في روتين الاشياء . ومع ذلك فإن التوتّر ينمو بصورة غير محتملة حيث تضيّف كل صورة جديدة عمقاً وقوّة الى الصراع بين المبادئ الإنسانية ووحشية الحرب ». . والنتيجة متساوية للغاية فالنفع يفلق ، بينما تقبل الشخصية الأكثر إنسانية (داكس) الوضع القائم كما هو ، وبينما تلذا حلقة جديدة من الدمار تبرير الحماقات والأوهام الإنسانية .. اوهام السلطة ، والقوة ، والشرف ، والكبراء . فإذا لم يكن بالأفلام الحديثة ما يمكن مقارنته بالمارس العسكرية البطيء نحو الموت في « طرق المجد » ، فليس هناك أيضاً يمكن مقارنته بتلك النهاية المأساوية من ناحيتين : الأولى هي أن تلك النهاية توضح لنا مفهوم كيوبيرك للحياة كفتح تخلقه الحماقة والأوهام الإنسانية ، وثانيها من ناحية تأكيدها لنضوج أسلوب كيوبيرك الفني .

٥ – أقل أفلام كيوبيرك شخصية :

« تمكّن المخرجون الشبان الذين جاءوا إلى ميدان السينما في موجة ما بعد الحرب الثانية ، او في بداية الخمسينيات — نيكولا سى راي ، روبرت وايز ، ستانلى كيوبيرك ، وروترشارد كواين — من المحافظة على احساس بزمنهم برغم الفروق الشخصية بين كل منهم والآخرين . فلقد بدأوا جميعاً

بالقلم متواضعة وبجهود شخصي هائل من جانب كل منهم (« يعيشون بالليل » لرأى — « الوضع » لوايز — « والقتل » لكيوبرك) . ولكنهم جميعاً تعموا بالتذرع وبخطوات غير سهلة بشكل عام نحو الانتاج الفضم (« فلك الملوك » لرأى — « قصة الحى الغريب » لوايز — « سبارتاكس » لكيوبرك) . الذى تجد فيه شخصية الفنان منهم في حالة صراع تحاول فيه ان تفرض نفسها . ونتيجة لذلك الصراع الذى يخوضه الفنان ليفرض نكراً شخصيته على المادة للتي عادة ما تعانى من الحرج الفنى من ضخامة الانتاج ، نجد ان تلك الانلام عادة ما تعانى من النقص فى قوتها الداخلية وفي سلسلة المعالجة اللذين ميزاً افلامهم السابقة التى تدموها لنا عندما كان كل منهم مازال متحكماً في مادته » . هكذا تلخص بينيلوبى هوستون الازمة التى يجد فيها اي فنان اصيل نفسه عندما يحاول ان يمارس منه في مثل ذلك الجو الذى تتحكم فيه القيم التجارية اكثر مما تتحكم قيم الفنية . فاما لا شك فيه بعد « سبارتاكس » اقل اعمال كيوبرك شخصية وقيمة . سبارتاكس اول انتاج ضخم شبه تاريخى لخرجه . كتب سيناريو الفيلم « دالتون ترامجو » احد كتاب هوليوود الذين كانوا على قائمة سوداء غير قادرين على العمل اياً المكارثية لاتجاهاتهم اليسارية . ويعد « ترامجو » من افضل كتب السيناريو الامريكيين واكثرهم تحرراً في وجهات نظره حتى اليوم . ومادة الفيلم اصلاً هي رواية للكاتب الشهير « هوارد فاست » . ويبدو ان وجهة نظر من « فاست » و « ترامجو » هما العامل الذى ادى بسبارتاكوس لأن يكون اقل افلام كيوبرك شخصية . ففى اعماله السابقة ، لم يتزمن كيوبرك باى نظرية اجتماعية او سياسية مسبقة . نوجة نظر كيوبرك نحو الحياة بصورة عامة ونحو موضوعاته كما حلولنا ان نوضح في هذا المقال تختلف في جوهراها وتتناقض تقاضاً جذرياً مع وجهة النظر المتنائلة التي يمتلىء بها عمل الكتب الماركسيين مثل « فاست » و « ترامجو » . والسبب في ان سبارتاكس هو اقل افلام كيوبرك شخصية وقيمة — ليس ما حاولت بينيلوبى هوستون ان تشرحه من ان طبيعة الانتاج الضخم لابد وان تتحمل المسئولية الكبرى في ذلك النشل الفنى (سفرى قرب نهاية هذه الدراسة كيف يعود كيوبرك الى الانتاج الضخم في « ١ - ٢ : أوديا الفضاء » . بنجاح وتحكم شبه مطلق) . وإنما السبب في اعتقادنا هو ان وجهة نظر كيوبرك وفلسفته الخاصة نحو الفن والحياة تجد نفسها في حالة صراع ضار ومستمر خلال الفيلم — وبالاخص في نهايته — مع وجهة نظر كاتبها .

يبداً الفيلم بمشهد عبيد يكحون تحت الشمس المحرقة في حصن جبل . ويحاولون « سبارتاكس » أن يساعد عباداً آخر قد تمثل مأذنته الحراس وربطوه وترکوه ليموت من العطش عقباً له ، بينما نسمع المعلق

— طريقة كيوبirk المنضلة لشرح طبيعة الفخ لجمهوره — يحكي لنا تاريخ تمرد سباراتاكوس ضد العبودية وانتهائه بالفشل . والنصف الأول للفيلم متاز وقوى : « باتيوس » يشتري العبيد لتمرينهم حتى يصبحوا مصارعين فيختارهم بناء على مميزاتهم البدنية . أسنانهم أو عظامهم أو عظامهم القوية ، ثم الاكتشاف المصارعين انهم لابد من ان يقتلو أصدقائهم أو ان يموتوا بليدى أصدقائهم ، ثم مبارزة المصارعة حتى الموت التي تقدم لأربعة من الأرستقراطية الرومانية لتخفف من مللهم ، ورفض العبد الاسود — غير المتوقع — ان يفصم عروة الأخوة ويقتل « سباراتاكوس » . يتركز بناء الفيلم حتى هذه النقطة حول عمود فقرى هو) : اراده سباراتاكوس ورغبته العارمة في الثورة ضد وضع العبيد القائم . وكل ما يحدث في الفيلم حتى تلك النقطة — بما في ذلك قصة حب سباراتاكوس لخارينيا — اما يقودنا مباشرة نحو تلك الفكرة المحورية وأما ينبع منها مباشرة . ويرجع نشل بعية الفيلم . لا الى ضخامة الانتاج كما قلنا سابقا — وإنما الى انقسام مكرته المحورية وعموده الفقري وتشتت مركز الصراع . فالصراع الدرامي في النصف الثاني للفيلم يتخذ اتجاهين متساوين لا تكاد تكون لهما علاقة بالخط الرئيسي الذي وضع لنا في النصف الاول : اولهما بالطبع هو الصراع الداخلى في مجلس الشيوخ الرومانى ، ثانهما هو توطيد العلاقة بين افراد جيش العبيد . ويفقد كلا الخطين صلتهما بالفكرة المحورية التي بدا بها وتطورها الفيلم في نصفه الاول وهى فكرة اراده سباراتاكوس الحرة التي تقوده نحو العصيان والثورة . وبذلك يصل الفيلم الى نقطة سكون درامية، او الى بداية جديدة حيث يبذل جمهور الفيلم الكثير من الجهد ليذكروا ان اراده سباراتاكوس التى قادته الى الثورة تمثل المسىء الدرامي خلف انشقاق مجلس الشيوخ كما تمثل الواقع وراء جو الاخوه الجديد فى جيش العبيد . ويفتقد الجمهور الدائم خلف رغبة هذا الجيش فى خوض المعركة ذلك الدائم الذى يمكن تلخيصه فى ان العبيد — بوعى او بدونوعى — قد استجابوا لحلم سباراتاكوس وارادوا تحويله الى حقيقة واقعية . ويشرح جاكسون بيرجيس المشكلة الجوهرية التى يعانى منها الفيلم كما يلى ، « في سباراتاكوس » لحظات قيمة (نوعة آلاف من الكومبارس مرتدین ملابس للجيش الرومانى لابد من ان يثيروا احساس الجمهور لى حد ما ، مهما كانت القيمة الدرامية ناقصة) . ومع ذلك فهو فيلم عادى اذا ما قورن بنوعه من الأفلام .. بمعنى انه مليء بالقتل والتشويه ، وبمبارات المصارعة بين العبيد .. واجزاء بشرية تنزف دما ، وباكوا من الموتى .. والصلب ، يضاف الى ذلك رسالة متنقلة منتعلة في نهايته : « سباراتاكوس .. ان ابنك حر ! ». وبعد ذلك المشهد النهائي في الفيلم الذى يشير اليه « بيرجيس » ، والذى نجد فيه سباراتاكوس فوق الصليب تنزف من جسمه

الحياة في بطيء شديد ، بينما تأتي زوجته حاملة ابنهما – الذي تحرر من العبودية منذ وقت قليل – لترىه الصبي قبل أن يختفي في الأفق أسوأ ما في الفيلم كله . تلك النهاية ثبّه السعيدة مفروضة على حد الفيلم لأنها تتناقض تناقضاً صارخاً مع حركة الفيلم منذ بدايته . ونحن لا نستنتج ذلك لأننا نعرف أن وجهة نظر كيوبيرك وفلسفته تميل إلى التشاوُم أكثر منها إلى التفاؤل . نعمها كانت نلسنة خالق العمل الفني المسبقة فنحن نعتقد أن أي عمل فني مرید يخلق مقاييسه الخاصة التي يجب على الناقد اكتشافها ثم استخدامها في تقييمه للعمل . فإذا ما طبقنا ذلك على « سباراتاكوس » لوجدنا أن الشخصية الرئيسية الرئيسية تحاول تحقيق درجة من العدالة . ورغبة « سباراتاكوس » في ذلك تتبع من دوافع بليلة . ولكن المجتمع في شخص مجلس الشيوخ وتجار العبيد لا بد له من أن يخنق تلك الدوافع محافظاً على الحالة القائمة التي تسمح لهم بالاستمرار في الاستمتاع بحياتهم على حساب العبيد . ولهذا ينتهي الفيلم بالحفظ على تلك الحالة القائمة وبهزيمة « سباراتاكوس » ورادته ورغبتها في تغيير الوضع الاجتماعي القائم . ويصلب سباراتاكوس . والنتيجة هي الفشل . ولهذا نعتقد أن النهاية المقابلة في مشهد الزوجة والابن انحراف عن التطور الدرامي المنطقي للفيلم والذي يحدده لنا صوت المعلق منذ البداية . نعمـنا نواجه بهذا المشهد في النهاية نجد فيه أيضاً درجة من التحدى لمبادئ الجدل المادي والجماليات الماركسية في نفس الوقت . فإذا كان لهذا المشهد أي علاقة بجماليات الفن الماركسي على الإطلاق فهي علاقة مفتعلة ترتبط بمبدأ « الإيمان بالمستقبل » ، ولكنها لا تتبع من عوامل البناء والتطور الدرامية . ويجر بنا القول هنا بأن هذا الفشل ليس هجوماً على مبدأ من مبادئ الجماليات الماركسية ، فقد ثبتت تلك النظرية – أو بالأصح النظريات – سلامتها وتناسبها مع الموضوعات التي عالجها العديد من المخرجين السوفيت وغيرهم من فنانـي الكلة الشرقية . وفشل المشهد الأخير في « سباراتاكوس » يرجع في تقديرنا إلى أن الفيلم يستخدم مظاهر النظرية لا جوهرها مما تنتـج عنه العـديد من الصعوبات الفنية لكل من الفيلم ولخرجـه على حد سواء .

لا عجب أنـن أن نلمس خلال الفيلم صراع كيوبيرك الشخصي ليفرض فكره ووجهـه نظرـه على مادة الفيلـم . ويفشـل مجـمـود كـيـوبـيرـك إلى حدـ كبيرـ . وبالرغمـ من ذلك الفـشـل ، ليسـ من الصـعب تمـيـز أسلـوبـ كـيـوبـيرـكـ الخـاصـ مـثـنـاـراـ خـلـالـ الفـيلـم : منـ عنـصـرـ التـسـوـءـ إـلـىـ حـمـامـاتـ الدـمـ إـلـىـ معـاملـتـهـ السـادـيـةـ لـجـمـهـورـهـ . ويـضـيـفـ كـيـوبـيرـكـ إـلـىـ تـلـكـ المعـاـلـلـةـ ثـبـهـ الفـنـيـةـ عنـصـراـ آخـراـ هـنـاـ وـهـوـ عـنـصـرـ الشـذـوذـ الجنـسـيـ ، وـدـرـجـةـ مـنـ الـواقـعـيـةـ فـيـ اـخـرـاجـهـ للـمـشـاهـدـ التـارـيـخـيـ بـشـكـلـ عـامـ . فـنـىـ اـحـدـ مـشـاهـدـ الفـيلـمـ يـلمـعـ كـيـوبـيرـكـ إـلـىـ عـاـمـلـ الغـمـوشـ الذـيـ يـغـلـفـ كـلـاـ مـنـ الـحـبـ وـالـدـعـانـ عـلـىـ حدـ سـواـ . فـعـنـدـماـ

يجدد سباراتاكوس نفسه مرغما على أن يتبارز حتى الموت مع صديقه « دافيد » (يموت الخاسر فورا بالسيف بينما يصلب الفائز) ، يتبارز كل منها بجسارة ووحشية محاولا ان ينقذ صديقه من الموت البطيء على الصليب . وينجع « سباراتاكوس » في نزع سلاح « دافيد » ، ويمسك به بقبضة قوية تشبه قبضة عاشق لعشيقته وينظر في عينيه قائلا : « انتي أحبك يا ديفيد » ثم يغرس خنجره في قلب صديقه . نجد هنا ان الفموض العاطفى ، والغموض الأخلاقي ، يضاف اليهما عنصر الفموض الجنسي فيزيدهما قوة وتأثيرا .

اما فيما يختص بالتكليك، فلا يضيف سباراتاكوس اى جيد الى ما تعرفه عن كيوبرك حتى هذه النقطة . كل ما يمكن قوله هو ان ثانير «جون مورد» أكثر وضوحا في تخطيط كيوبرك لحركة ممثليه . ويظهر ذلك بوضوح في المشهد الذى يقابل فيه « سباراتاكوس » « فارينيا » التى كان يظن انه قد نقدرها الى الابد . ويعنى آخر بوضع ذلك مدى ما يكتبه كيوبرك من احترام وتقدير لقدرة ممثليه على التعبير عن احساسات الشخصيات . أضعف للى ذلك عدة لقطات للجيشين قبل المعركة ، ثم مونتاج مشاهد المصارعات (الاول مرة نجد كيوبرك يفقد سيطرته على عمل المونتاج لاي من افلامه . وبعد العرض الاول للنيلم في لوس انجلوس ، دارت مناقشة حادة بين كيوبرك وثانير على صفحات جريدة اللوس انجلوس تايمز انتهت بقول كيوبرك انه لا يعتبر الفيلم من خلقه).

من الواضح اذن ان كيوبرك وصل الى طريق مسدود في «سبارتاكوس» من ناحية قدرته على التعبير الفيلمی ، ومن ناحية اسلوبه الخاص . في انه يحقق في فيلميه التاليين «لوليتا» و «دكتور سترينجلوف» درجة عالية من الكمال في الاسلوب ومن السيطرة على المادة تسمح له بحرية الحركة من موقف جدى تام الى موقف هزلی كامل بدون ان يفقد قبضته الحديدية على الفيلم او على انتباه الجمهور .

٦ - عودة الفنان الى اسلوبه :

تساءلت اعلانات الفيلم ، «كيف امكنهم ان يعملوا فيلما من «لوليتا» ، وأجابت «الين فيتز باتريك» ، «انهم لم يعملوا فيلما من «لوليتا» . ولكن السؤال الجدى الذى طرحة معظم النقاد كان : ماذا يمكن لكيوبرك ان يقدمه من خلال «لوليتا» ، وماذا جنبه الى الموضوع بالتحديد ؟ . واستنتاج توم ميلن بعد سنوات من ظهور الفيلم «انتا اذا ما نظرنا الى الخلف قليلا ، بعد ظهور «لوليتا» فورا ، لاتضح لنا ان شخصية كيوبرك الفنية قد بزغت بوضوح تام » .

اشتكي معظم النقاد من « لوليتا » — مثل فيتزباتريك — فوصفه البعض بأنه باود ومحظط زيادة عن الحد لا طقائية فيه ، وبأنه لم يكن اميناً لروح رواية « نابوكوف » المليئة بالايحاءات الجنسية . « نلو ان للفيلم صوت نابوكوف وانه .. » تقول آرلين كروتشي . « انه يفقد عينيه ». وبالرغم من أن ذلك صحيح فهو لا معنى له كتقد للفيلم لأن كيوبرك لم يكن يسمى الى معالجة درجة استمتاع « هميرت هميرت » الجنسي بحوريته ، وإنما كان يسمى في الدرجة الأولى الى معالجة خوف « هميرت » العميق من نتائج ذلك الحب المحرم .

تبداً رواية نابوكوف بذكريات هميرت (بالفعل الماضي) السعيدة المرأة عن آلام الماضي وسعادته . ونحن بذلك نعرف في بداية الرواية ان حكاية هميرت قد وصلت الى نهايتها : « لوليتا : ضوء حياتي ، نار رغبتي ، خطيبتي وروحى . لو ... لي ... نا . يأخذ اللسان رحلة في ثلاثة مراحل منحراً عبر سقف الحلق في اثنين ، وفي مرحلته الثالثة يلمس الاسنان برفق : لو ... لي ... نا » .. أما فيلم كيوبرك فبيداً بالنهاية نفسها ، بالجريدة البشعة التي جاءت نتيجة حتمية لاحساس هميرت بالذنب .. فالرواية ما هي الا ملحمة شعرية من قصة حب هميرت لـ لوليتا ، حيث تظهر شخصية « كوييلتي » الفامضة في منتصف الرواية وتتضخم في ذهني هميرت متخذة مظهر الآهات الغضب . بينما تظهر شخصية كوييلتي في الفيلم نورا ، وتتفقد ابعاداً ملموسة منذ بداية الفيلم حتى نهايتها . اذ بيذا كوييلتي في مضايقة هميرت نورا ويثير فيه الخوف العميق الذي ينتهي بتدمير هميرت الكامل . وهكذا نرى مرة اخرى ان طبيعة الوهم القوى ونتائجها هي ما يهم كيوبرك . فكما قد وضحنا من قبل نجد ان معظم افلام كيوبرك تبدأ بعرض لنوع من الوهم القوى ، او بالامض ، بعرض حدث ما مبني على وهم شخصي يلعب فيه اما عيب انساني او عيب اجتماعي او كلاماً دوراً أساسياً ويقود الحديث نحو نشل نهائى . ففي « لوليتا » ينهمك هميرت في حبه المحرم حتى يجد نفسه يسقط ضحية لذلك الحب . وهميرت هو الذي يقود نفسه بنفسه نحو قدره الذي لا مفر منه عندما يقتل كوييلتي . ومرة اخرى ينتمي الفيلم بالهزلية ، ومرة اخرى نجد ان السبب وراء تلك النهاية المأساوية — ليس تشاوم كيوبرك — وإنما هو طبيعة الشخصية الانسانية بشكل عام وشخصيات الفيلم بصورة خاصة ، بكل عيوبها اثناء محاولتها التعايش مع البناء الاجتماعي القائم . فعندما يقع هميرت في حب فتاة صغيرة (تحت السن القانوني) — هذا بالرغم من ان لوليتا هي التي تغيريه في البداية ، وبالرغم من ان هميرت لم يكن اول عشاقها — فان المجتمع سيدفعه بالفساد الاخلاقي ويتهمه بالاجرام كنتيجة لو اكتشف المجتمع تلك العلاقة المحرمة .

في أواخر عام ١٩٦٠ ، عندما كان مازال يصور « لوليتا » في إنجلترا ، كتب كيوبرك مقالاً في مجلة « الصوت والصورة » بعنوان « الكلمات والسينما » (على ما اذكر ، ترجمت أنا هذا المقال في عام ١٩٦٤ ونشرته مجلة الكاتب في أحد أعدادها) . يقول كيوبرك : « ان الرواية المثلية من حيث امكانية تحويلها للسينما هي — في اعتقادى — ليست الرواية المليئة بالحدث ، بل على العكس هي الرواية التي تهتم أولاً وقبل كل شيء بالحياة الداخلية لشخصياتها . فهي تمنع كاتب السيناريو وجهة نظر كالابوصلة — تشير إلى ما تحس به الشخصية او ما تذكر فيه في اي لحظة خلال القصة . ومن هذه المعرفة يتمكن السيناريست من خلق الحيث الذي يمكن له ان يكون معادلاً موضوعياً لمحنوي الرواية النفسي ، وتمكنه من عمل ذلك بدقة وخفة يد دون ان يضطر الى كتابة مشاهد مليئة بعبارات الحوار الأدبي المحملة بالمعنى » . بهذا الموقف بدا كيوبرك في تحويل لوليتا الى فيلم . وفي نفس هذا المقال يشرح كيوبرك كيف امكنته عمل فيلم من تلك الرواية التي تعتمد اعتماداً شبه كلي على اسلوب « نابوكوف » الروائي . يقول كيوبرك : « الأسلوب هو ما يستخدمه الفنان ليسحر به جمهوره حتى يتمكن من نقل احساسه وعواطفه ونكره اليهم . وتلك هي العوامل (الحس ، العاطفة ، الفكر) التي تحتاج الى التحويل الى شكل درامي وليس الأسلوب . وعلى الدراما نفسها بعد ذلك نجد الأسلوب المناسب للمادة كما هي العادة اذا ما تناولت الدراما المحتوى العاطفي والفكري لتلك المادة بدقة وامانة . فإذا ما نجحت في ذلك ، عادة ما تكشف الدراما عن جانب آخر للبناء الروائي الاصلي » .

* البقية في العدد القادم *

اقرأ لهم

في العدد القادم والأعداد التالية

محمود أمين العالم
د. جابر عصفور
د. السعيد بدوى
حسين مروه
د. شريف حاته

د. طيبة الزيات
د. عبد المحسن طه بدر
د. رضوى عاشور
عبد الحميد ابراهيم
فاروق شوشة

قصيدة بالعامية :

بلديه ..

أحمد عقل

الشمس .. ام الشعاع

والوردة .. بنت الربيع

كل المتع .. مشاع

والارض .. ملك الجميع

والنهد - نهر الرضاع -

.. ما يمسه الا الرضاع

وللكف .. ملك الدراع

والدرع .. ملك الشجاع

والحب .. ملك اللي يعشق

والكلمة ملك اللي يزعق

بالحق ينطق يقول

الارض ..

ملك اللي يعزق

والآلة ..

ملك الصناعي

جلسة ليست عائلية

ابراهيم الحسيني

تقيأت زوجتي دما . قال الطبيب : قرحة في المعدة . قالت اخت زوجي : لم تتعذر بعد على الأكل الطيب والكثير . قالت زوجتي : ما عندي طاقة على احتمال هذه الكمية من الدهون واللحوم والخضار والفاكمة . قلت : لا تقرب الطعام الا في الليل احس انها تخشاه او تكرمه . قالت زوجتي : احس انه ليس لي . قالت اخت زوجتي : هذا بيت زوجك وبيت زوجك بيتك . قالت زوجتي : احس اني غريبة عنه . قلت . حاولت معها لكنها لا تستجيب ولا تنفهم ذننك . قالت اخت زوجتي : دليل عمرها تبوي الفقر بعيد عنك . قالت امي . هي لا تزيد نسيان اصحابها . قالت اختي : دانها تكلمني عن ايام كانت عاملة في المصنع . قالت زوجتي : كنا ننتظر اول كل شهر لنأكل اللحم . قالت اخت زوجي : نندت بجلدك من كل هذا . قالت زوجتي : كنا نجتمع كائنا في عرض حولها في المساء لكننا نظل يومين مصابين بالاسهال . قلت اخت زوجتي : صرنا نأكل اللحم من الجمعية هذه الايام مرتين كل شهر . قالت زوجتي : كيف حال امي ؟ قلت اخت زوجتي : بخير لكن الاورام تنتقل في جسمها . قلت : حبيبي «قال الطبيب» لا تجعلي شيئاً يثير اعصابك : قاتلت زوجتي : ماذا يقول الطبيب ؟ قالت اخت زوجتي : لابد من بتر الثدي الآخر هكذا يقول . قلت : هي بخير وغدا سأنت لك بها . قالت زوجتي : هل وافقت ادارة المصنع على نفقات العملية ؟ قلت : كل شيء يتبرأ انتبهي انت لصحتك . قالت امي : عليكم بمتابعة الاوراق . قالت اخت زوجتي : ابني غارق في النوم ليل ونهار . قالت زوجتي : الا زال اخونا يذهب الى الجامعة ولا يلباقي ؟ قلت اخت زوجتي : ثقى تخرج وأختهار العميل هناك في أقصى الصعيد ولا نراه الا قليلا . قلت : سوف اديركم ترقص الموسيقى . قالت زوجتي : حبيبي الا يحزنك ان اطروح هذا الكوب من النافذة .

قالت اخت زوجتى : حمقاء وربما تكون مجنونة . قلت : حبيبى كل شيء هنالك . قالت أمى : انه تحفة اشتراه جدك ليفتح شهيتها للطعام . قالت اختى : دعيبه لى انا في حاجة اليه . قالت زوجتى : اريد تفتيته . قالت اخت زوجتى : بنت كلب لا تستحق هذه العيشة . قلت : سوف اميرلك موسيقى شوبان . قالت زوجتى : هل تنسى عنى صديقاتى في المصنع ؟ قالت اخت زوجتى : اثناء فترات الراحة تفهمين طبعا في دورات المياه . قالت أمى : شغل المصنع يجعل المرأة خشنة المظهر والملمس . قالت زوجتى : هل يذكروننى بالخمر ؟ قالت اخت زوجتى : يحسدونك على ما انت فيه . قالت زوجتى : اشعر بالبرد . قلت : أمى عندى في الخارج اعمال كثيرة . قالت أمى : كل النوافذ في البيت مغلقة . قالت زوجتى : حبيبى لو سمحت ادر لى موسيقى شوبان وقلنى قبل ان تمضي .

..... وانصرفت .

حوار مع المفكر المسرحي الفرنسي جان دوفيني

أجرته : منحة البطراوى

- * المدن الحديثة لا تصلح للمسارح
- * العمل الفنى رهان ومخاطرة واقتحام لامستقبل
- * تأتى فترات يغيب فيها الابداع والخلق . . . وتطول .

* جان دوفيني مفكر وعالم اجتماع ورجل مسرح فرنسي له العديد من المؤلفات لعل أشهرها مما يعرفه القارئ العربى : سوبولوجية المسرح . استاذ فى السربون . والشرف على الدراسات العليا الاجتماعية المسرحية بها . رئيس دار ثقافات العالم . ومدير معمل علم اجتماع الخيال .
زار القاهرة أخيراً وكان لنا معه هذا الحوار :

— هل تكمل تعريفنا بنفسك ؟

— كنت أيضاً استاذًا بتونس لمدة خمس سنوات . وقد عملت بقرية شبيكه في جنوب المغرب وأعددت كتاباً عن حياة هذه انفرية حظى بصدى طيب في أمريكا وفرنسا حيث نشر . وعملت كذلك بالمسرح . تبعت بالخارج « فوتيسك » لبوشنير و « راكبو البحر » لسينج وعملت مع روبيه بدن في « جزر البحر » كما شاركت في تأسيس مهرجان المسرح العالمي بالحمامات في تونس اي ان لدى تجربة مسرحية . اعرف الى حد ما — ليس اكثر من الآخرين — ما هي هذه المهنة . من هنا يمكن ان ننطلق .

— وماذا عن منهجك ؟

— النهج يبدأ اولاً من الممارسة . ما هو الشيء الحقيقى في الممارسة المسرحية ؟ اتفى عندما ادرس عصراً ما او فترة ما فنان ما يعنى فيه هو ان اعبد هذا العصر او هذه الفترة في ممارساتها الصحيحة اي ما كانت

عليه بالفعل . ان انطلق من النص حتى اصل الى الواقع بالقدر الذي يمكننى من اعادة تشكيله من جديد . في حدود المعرفة المتاحة بذلك ، فنحن على سبيل المثال اذا ما تصدينا لمسرحية اغريقية يجب ان نتذكر اننا لا نعرف سوى القليل جدا عن الاغريق ، بنفس الدرجة التي لا نعرف بها سوى القليل جدا عن حضارات اخرى لم توجد لديها أدوات توصيل او وسائل للندوين والتسجيل .

— هل تعنى حقا اننا لا نعرف شيئا عن اليونان القديمة ؟

— ان القرن التاسع عشر قد خلق لنا بيونانا اكاديميا تماما . مشيرا للاهتمام «الغاية» ، لكنه مزيف ايضا . لقد فعلت اوروبا مع اليونان القديمة ما فعلته مع الدول التي استعمرتها : اسقطت عليها تصنیفاتها ومتولاتها الذهنية وامکارها . ولكننا في بدايات هذا القرن اكتشفنا صورة اخرى لليونان وأشار هنا الى لويس جيرمينييه وهو دارس ملم باليونان وواضع كتاب «أنثروبولوجيا اليونان القديمة» ونبه بجده بيتد عن سرد الاوضاع الثابتة ويحاور ان ينهم ما تعنيه . هناك كتابات ابتيان وفرديناند — وهو اهم هؤلاء الباحثين عموما هذه المدرسة لها باحثيها في فرنسا وإنجلترا والمانيا .

لقد كانت لدينا مثلا بيونان راسين وهى مختلفة عن بيونان يوريبيدس وهنذ بيونان القرن الثامن عشر وهى غير تلك التي خلقها الشاعر الالمانى هولدرلين . وهناك بيونان نيتشه . وهناك اليونان الاكاديمية التي خلقها الباحثون الفرنسيون والالمان و خاصة علماء اللغة . لكننا نكتشف اليوم اننا نعرف اليونان على نحو افضل لأننا نقر بأننا لا نعرف كثيرا عنه . ونتيجة ذلك هو ان اليونان قد فقدت سحرها وضارببيتها فأنت عندما تخلقين شيئا يصبح لهذا الشيء مسحته الاسطورية والشاعرية بينما الامر يختلف عندما يصبح نفس الشيء مجالا مفتوحا للبحث .

— هل نعود الان الى الممارسة . قلت ان المراحلة الاولى في هنجد هي دراسة العصر او الفترة لاوقيف على ممارساتها الصحيحة ؟

— المراحلة الثانية هي محاولة فهم معنى هذا النشاط . وربما بالبيئة التي يفترض أنها تحيط به (بيئة اسطورية — بيئة دينية — بيئة سكانية — بيئة اجتماعية) . هناك قدر من الدوائر حول الظاهرة . ومحاولة فهم علاقتها الفنان او المسرحية او الاحتلال بهذا الكل (مجموع البيئات) أمر ضروري .

هذه العملية أشبه بالعمل الانثروبولوجي وهذا يتطلب بالطبع اجراء دراسة لمعرفة هذه الظروف .

— المرحلة الثالثة هي محاولة التوصل او الامساك بقصدية العمل المكتبة او المحتملة فقد تكون في علاقته بالمجتمع او المكتب . وهنا يصبح من الضروري قياس الفروق بين مستوى التخييل وبين ما هو اعتيادي وشائع وبين ما يتجاوز الاعتيادي والشائع . وغنى عن البيان ان ذلك يمكن دراسته سهولة فيما يخص بعض الفترات التاريخية على العكس من فترات اخرى .

— المرحلة الرابعة ترتكز على محاولة فهم ماذا يعني النص . او تحليل النص وجده اكثر تواصلاً واحب ان اؤكد هنا ان عملياً - عمل المخلين — لا يقوم على تحويل نص شاعري جميل الى لغة اكاديمية . ان عملياً هو ان نعيد له دون انساده معناه الحقيقي .

— المرحلة الخامسة في منهج العمل هي مواعنة الاشكال الفنية او التعبيرية او تجنيات الخيال لخصوصية المجتمع . هنا لست مع الذين يبحثون عن اصول احادية لظواهر الخلق الفنى او اية ظواهر اخرى . اظن انه ليس من حقنا ان نفعل ذلك . فالخلق الفنى في اليابان مثلاً مزيد للغاية ، كما ان الخلق الشعري في المكسيك متميز جداً . انهم ابتدعوا شيئاً لا علاقة له بالمرة بالقواعد العامة المنتشرة . فهناك دائماً اختلافات . وقد قال الفيلسوف الالماني « الاینتر » ان النكاء لا يمكن في رؤية المتشابهات وانما يمكن في ادراك الاختلافات واذن ان ذلك صحيح تماماً .

مللخمن منهجى :

- ١ — الممارسة .
- ٢ — تحليل العلاقة بين العنصر الخاص والاشكال المحبطة العامة .
- ٣ — البحث عن القصدية والمعنى
- ٤ — البحث في تنوع وتبين الاشكال حسب نوع المجتمعات ونوع الحضارات .

ولنأخذ مثلاً : ان اشكال التخييل مختلفة في عالم الاقطساع . ففي المجتمعات « الكارزمية » وهى التي يكون فيها الحاكم شخصية مقدسة (مصر الفرعونية - المكسيك - قبائل الاتكا) نجد انهم جميعاً قد بنوا مقابرهم على شكل الاهرامات وفي نفس الوقت فإذا نظرنا الى تركيب

هذا المجتمع فسنجد أميراً أو ملكاً في القمة وسيربطنا بين الله والبشر ثم تدرج هرمي يصل إلى السفح حيث الناس . ان الهرم اذن هو صورة تلك المجتمعات بينما نجد مجتمعات أخرى كالمجتمعات المتنقلة سواء في البحر أو في الصحراء (الفايكنج والفيزيجوت والفندال) قد تميزت بأشكال تعبيرية تكون دائمة تجريبية (غير تصويرية) . عرب الجاهليّة تجربين ان فنهم مجرد أيضاً . اذن نحن هنا أمام شكل فني مميز ومختلف عن الاشكال التي يمكن ان تنشأ في المجتمعات الحضريّة حيث الناس يواجهون بعضهم البعض في نفس الحيز ويواجهون كلّ ما يحيط بهم خارج أسوار المدينة من المبادئ الأساسية للمجتمع الحضري وجود العدل والمسرح والادسنس بالتاريخ . حدث ذاك في الوقت الذي كانت فيه مدن بالمعنى الحقيقي والأصلي للكلمة .

اذا انتقلنا إلى ممالك العصور الوسطى (سلطنتان الاندلس - سلطنة لويس الرابع عشر وفيليب الثاني والأمراء الإيطاليين) فسنجد ان لديها ايضاً اشكال تعبيرية متميزة يسيطر عليها مزاج السلطان الذي كان حريصاً على تقديم المتعة لنفسه والاستجابة لشهواته .

ثم نأتي إلى المجتمعات البرجوازية مثل المجتمع الامريكي والإنجليزي والفرنسي : ذلك هو عالم الاستثمار حيث لكل شيء ثمن فعندما تزيد ان تقيم مسرحاً يجب ان تعرف كم سيكلفك ويجب ان يلقي مسرح نجاحاً .

ولتكن من الممكن ان نجد بلداً واحداً مثل فرنسا قد توالى فيه أكثر من مجتمع دون ان يؤدي أحدهم الى الآخر او بدون ان يتبقى الثاني عن الأول: المجتمع الاقطاعي ، المجتمع الملكي ، المجتمع الليبرالي . واكرر ان التماقاب هنا لا يعني ابلاء احدهما للأخر رغبة ان هناك ما يسمى بمخلفات الماضي التي يجب ان تتحرر منها وربما لأننا نريد ان نعزى أنفسنا ونشعر بالأمان نحن نتعلق بعالم الأمس . نحن لا نريد ان نواجه غموض الغد . وهذا أمر اتمسك به كثيراً في منيжи : يجب ان نضع في الاعتبار ان العمل الفني رهان ومحاصرة واقتحام للمستقبل . لا أحد ينتظر شكسبير فإذاًينا واحد هو الأصل وكذلك تشي - يكوف وبيرانيال - وبيكت ، انهم لدينا بالفعل ولا أحد يعرف شكل الفن في المجتمع المُقبل وربما كانت الاحتلالات المُقبلة مستنيرة او لا تناسب مع الناس ، ربما يوافقون عليها او لا يوافقون لأنّه ليس هناك ثوابت . أنا لا أصدق إلا في شيء واحد ، فيخلق الخيالي . إننا في مرحلة تلق وتحق على العكس من بداية القرن ، كل شيء كان يسير بسلسلة ، كانوا يعيشون في مجتمعات نبدو في الظاهر مستقرة وبلا مشاكل لكن العالم كله يجد نفسه الآن خاضع

ل النوع من التبدل والتحول والانتقال وهو امر يمكن ادراكه في الصين او امريكا او افريقيا او اوربا . لذلك ارى ان الخلق صعب ومعقد في هذه الفترة ولا شيء يثبت ان المجتمعات التي ستظهر ستعطى للخلق والخيال مكانة هامة .

ولكن ليس مدهشا ان كل هذه المجتمعات المتباعدة لديها نفس المشكلة ؟ كيف يمكن ان تتشابه مشكلات افريقيا مع مشكلات الغرب ؟ هل ذلك بفعل وسائل الاتصال ؟

— لانه للاسف حدث تغير كوكبي يمكن ارجاعه الى ثلاثة اسباب :

١ - الحرب العالمية الثانية التي اجتاحت العالم بأسره لم تفلت منها دولة واحدة .

٢ - عالمية التكنولوجيا فملايين البشر يستخدمون آلات وهم غير قادرين على الحديث عن طريق عملها . في الماضي كان الفلاح يعرف كيف تصنع الفاس وكيف تصنع البلطة ولكن في نفس الوقت الا تلاحظين ان اصغر فلاح من الثوريين المقاتلين يعرف كيف تستخدم الاسلحة دون ان يكون قد تعلم اى شيء . الا يمكن ان يعني هذا ان التكنولوجيا شيء تافه ؟

٣ - وهي مسألة يشوبها بعض النسب . مسألة سوق النقد الدولية وسيطرة عملة عالمية معينة على باقي العملات . فمزارع الفول السوداني المسكين يصبح عندما يصل نتاج عمله الى السوق الدولية كأنه لم يحمل شيئا .

احب ان اضيف نقطة رابعة مهمة . وهي خاصة بوسائل الاتصال .. فالاقمار الصناعية تدور حول الكرة الأرضية ليل نهار وتنقل ما يجري فوقها الى اطرافها المختلفة .

— هل سيؤدي ذلك في المستقبل الى ان تفقد المجتمعات خصائصها المميزة ؟

— لست ادرى الا ان كل المجتمعات في حالة فقدان مستمر لبعض خصائصها ونحن لا نستطيع التنبؤ بصورة من الصور عن الاتجاه الذي يسير فيه التغير الناتج عن فقدان الخصائص ولكننا نستطيع ان نؤكد ان هناك ثقلا ينبع الجموع في برحلة انتقال كالتي نعيشها غالبا اي يجسم على كوكبنا باشكال مختلفة والأسلوب المستخدم لمواجهة هذا القلق مختلف في انبساطاته في مصر وعنده في المكسيك .

- وكيف انعكس هذا القلق في المسرح ؟

— اظن انه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وبعد اندثار الاستعمار وهزيمة النازية وكل ما تبعها منذ القاء القنبلة الذرية الاولى على هيروشيما حيث ان الانسان شعر بأنه لا يستطيع ان يقوم بظاهره كبيرة مثل ايام الرومانسية لأن الحرب كشفت وضعه كنسر حرب او منفى ، اض محل الانسان وتراجع الى حجمه المحدد بلا اي ابعاد وذلك كما قال اداموف وبيكيت ويونسكو ان شخصياتهم المسرحية تصور فترة من فترات ضمور صورة الانسان . ومن هنا فان كل ما يقال عن مسرح العبث لغو باطل وهذا التعبير لا يعني شيئاً فهم لم يطلقوه على مسرحهم فعلى العكس من ذلك فلما ارى انه مسرح اكثر من منطق وانفصل ان اطلق عليه مسرح التهم او السخرية . حسنا لم بعد الامر كما كان ، لم نعد نستطيع ان نتعامل مع صورة الانسان في زمن عظمته وفخامته بل اننا اذا ما رأينا هذه الصورة فلا نملك الا ان ننقسم لأننا في نفس اللحظة نراها تتكسر وتتهاوى لملاينا . وقد بدأ ذلك مع الفريد جاري ، تذكر « اوبيو ملكا » ، ثم مع « شابلن » في السينما . لا اظن ان انسان اليوم يمكن ان يعطي لنفسه صورة عظيمةانا هنا اتحدث عن الغرب . الانسان الغربي مضطر ان يرى نفسه من خلال هذا القلق وهذا الضمور الذي أصابه . وكل هذا حدث بين سنوات الخمسينات والسبعينات . اليوم عندما ابى دعوة للذهاب الى المسرح في باريس فأنا متتأكد ان املى سيخيب لانه لم يعد هناك شيء .

توجد فترات يغيب فيها الابداع والخلق . وتلك مأساة لأن هذه الفترات يمكن ان تتدنى الى عشرين سنة ويمكن ان تأخذ اشكالاً اخرى في الأدب او السينما . انظرى الى اوريا ، في انجلترا لا يوجد مسرح ، في المانيا لا يوجد مسرح . وعندما احدثهم عن الماضي يقولون لي : « انت عرفت هذه الحقبة ، انت عجوز ؟ ». ولكن ماذا يفعلون اليوم ؟ يلغون مسرحيات قديمة على انساق جديدة . يقومون بقراءات استباطية متذلقة جدا . المخرجون ينسون ان هناك نصاً موضوعاً ويخلقون شيئاً آخر معتمد على تفسيرات وتأويل وشرح خاصة بهم .

كان هذا مكتناً لو ان حضارة اخرى هي التي تقوم بهذه العمل . عندما رأيت التونسيين يتحولون مولير او شكسبير كان ذاك مقبولاً ولكن ما يحدث في فرنسا ليس نفس الشيء . ان هذا تلاعب بالماضي لتمويض غياب الابداع في الحاضر .

— الا يمكن ان نقول انها قراءات جديدة لهذه المسرحيات ؟

— انها دائما قراءات جديدة . ولقد ملنا القراءات الجديدة لنفس النصوص . نود ان نشاهد مسرحيات جديدة . لقد عشت بالفعل في فترة كان يقدم فيها كل عام عشر مسرحيات جديدة على الأقل من جان جينيبيه الى اداموف . ان هذا يعني ان هناك غياب للخيال بالإضافة الى مشاكل اخرى منها :

١ - معمار المدن .. للأسف ان مدننا الحديثة لم تعد مناسبة لمسرح . ان الناس لا يريدون ركوب سياراتهم بعد العودة من أعمالهم ليذهبوا بعيدا جدا حيث المسرح . لم تعد هناك المسارح صغيرة المرتبطة بائ مكان بل يجب ان تنتقل الى احياء اخرى بعيدة حتى ترى مسرحية . هذا في باريس وفي القاهرة أيضا .

٢ - المشكلة الثانية : — الاستثمار . فعلى الرغم من الدعم الذى يعطى للمسارح فهو تنتظر جمهورا . هناك مشكلة العائد الذى يجب أن تربحه هذه المسارح زمان كان يكفى لتشغيل المسرح ثلاثة او أربعة اشخاص وعندما نقوم الان باخراج مسرحية كبيرة فلامر لا يمكن ان يسير سيرا حسنا . لذلك يجب ان يكون هناك جمهور اعاد اكتشاف الانبهار المسرحي والآن لم يعد هناك انبهار مسرحي .

من اجل الحقة هناك في بروكسل مسرح وفي ايطاليا كذلك وفي مدريد ايضا . لكن هذا يعود الى ان مدريد قد خرجت من مرحلة الديكتاتورية لتوها ولان ايطاليا كانت دائما ذا ابداع جياش لأنه بلد من حظه انه ليس موحدا بل متباير ومتشعب . اما بروكسل فهو مدينة صغيرة ولديها الجمهور . خارج ذلك لا يوجد هناك شيء يذكر . ولست ازعم ان جميع تلك المسرحيات مسرحيات جيدة ولكنها واحدة وكلها نصوص جيدة .

— اي ان النص لم يجر تمثيله من قبل . هل ذلك شيء هام ؟

— لم اعتقد ابدا ان النص يمكن ان يقيم مسرحا وحده . ان الممثل خادم النص بدا في القرن السابع عشر . قبل ذلك كان الممثل يؤدى عمله معتمدا على الارتجال : موضوعات معروفة ، سيناريوهات محفوظة الخ ..

— اتحدث عن الشكل المسرحي الجديد المصاحب للنص الجديد ..

— ربما في ايطاليا مازالت هناك اشكال جديدة تستحدث . فيما عدا ذلك فكما قلت لك فان المسرح يفقد مكانته التي كان يشغلها في فترات

الانتقال . اريان موشكين التى قامت بإنجاز أعمال هامة منذ عشر سنوات اخذت في تكرار نفسها وعندما أخذوها إلى لوس انجلوس في دورة الانتعاب الأولمبية كان نشلها ذريعا . ذلك ان الامريكيين كانوا يربدون منها استعراضيا غنانيا راقصا كبيرا . ولم تقدم لهم ذلك . في الحقيقة العالم كله يميل إلى تلك الاستعراضات كما يفعل بيجار وتلاميذ بلانشون .

وهنا الناس تذهب إلى تلك الاستعراضات كما تذهب إلى مباراة كرة وهو الشيء الذى يتبقى لنا من الجو الاحتفالى : مباريات كرة القدم ، الرقص والتزحيف على الجليد . وأنا هنا لا أتهم بل أسجل فقط . إن العامل يمكن أن يقتطع من راتبه مبلغًا كبيرًا نيشاهد مباراة كرة قدم بينما لا يفعل ذلك بالنسبة للمسرح رغم أن التذكرة أرخص كثيرا . ربما كان الخطأ خطأ المسرح لأنه لا يقدم له ما يهمه . كان العامل فيما مضى يذهب إلى المسرح عندما كان معنيا بالمسرحيات أما الآن فأن مباراة كرة القدم هي التي تخصه لأن مفهوم الصراع . الجدل . لكن المسرح أيضا صراع ، جدل ، في الحقيقة إذا لا أنهما . ومن يزعم أنه يفهم فهو « فهلوى » .

— قلت في المحاضرة التي القيتها في معهد المسرح إن المجتمعات يمكن أن تستعين بالأشكال الفنية من بعضها البعض ولكن ليس المضامين . فهل هذا يعني أن كل مجتمع يظل متمسكا بخصائصه ؟

— نعم . إن الفرنسيين عندما ظنوا أنهم أقاموا مسرحا كالمسرح الافريقي فهم في الحقيقة كانوا يستعيرون الشكل الافريقي وكذلك فعل كوربي وفعل شكسبير . أريد أن أقول أننا نستحوذ على الشكل لأن الشكل يعطينا احساسا بالاطمئنان وبعد ذلك نحن نضع مضامين أخرى داخل هذا الشكل خصوصا لو كان هذا الشكل ينتمي إلى مجتمع مختلف أو منفصل .

— ولكن ليس للشكل علاقة بالمضامين ؟ المضمون هو الذي يولد الشكل ؟

— نعم . ولكن هذا لا يمنع أن الحضارات تستعين بعض العناصر ثم تعيد تركيبها بحيث تصبح كما لو كانت إشكالا جديدة . هناك مثال واضح وعميق : في أوائل القرن قبل عصر شایوه كان هناك متحف تروكاديرو وكانت قد وضعوا أعلى هذا المتحف أقتحمة افريقيا تماثيمية كانت ملقة هناك ولم تلفت انتباه أحد . وذات يوم صعد رسام وشاعر بسلم خشبي إلى أعلى المتحف وشاهدوا تلك الأقتحمة فانقلب الفن الحديث رأسا على عقب . لقد كان الرسام هو « بيكانسو » وكان الشاعر هو « أبو لينير » . لقد

وَجَدْ بِيَكَاسُوْ فِي هَذَا الْقِنَاعِ - لَا اَنْهَ حَاولَ اَنْ يَفْهَمَ - شَيْئًا جَدِيدًا وَمَدْهُشًا يَخْرُجُ عَلَى قَوَانِينِ الْمُنْظَرِ التَّقْليديَّةِ كَمَا كَنَا نَعْرَفُهَا فِي الْغَربِ مِنْذُ عَصْرِ النَّهْضَةِ وَكَانَتِ النَّتْيُوجَةُ ظَهُورُ التَّكْعُبِيَّةِ . كَذَلِكَ فَعْنَدَمَا اَحْضَرَ سُتْرَافُنْسْكِي الرَّقَصَاتِ السَّيْبِيرِيَّةِ إِلَى فَرَنْسَا اَخَذَ شَكْلًا هَذِهِ الرَّقَصَاتِ وَحَوَلُهُنَّا إِلَى شَيْءٍ اَخْرَى . اَى اَنَّا لَا يَكْفِي اَنْ نَأْخُذَ وَنَنْقُولَ بَلْ يَجِبُ اَنْ نَفْهَمَ اَوْلًا فَالْاقْنَعَةُ الْاَفْرِيقِيَّةُ ذَاتُ الطَّابِعِ الطَّقْسِيِّ وَلَدَتِ التَّكْعُبِيَّةُ لَاَنْ بِيَكَاسُوْ حَاولَ اَنْ يَفْهَمَ .

- بِمَنَاسِبَةِ الْحَدِيثِ عَنِ الطَّقْوَسِ فَانْ بَعْضُ الْمُسْرِحِيِّينَ الْمَصْرِيِّينَ يَبْرُونَ فِي مَحاوَلَةِ مِنْهُمْ لِلتَّمَرُّدِ عَلَى الْمُسْرَحِ الْغَرْبِيِّ اَنْ الْمُسْرَحَ الطَّقْسِيَّ بِسَدِيلٍ مُنَاسِبٍ يَحْقِّقُ اَلْاَصَالَةَ ؟

- لَدِيْ نَقْطَتَيْنِ لِلرَّدِّ :

١ - اَنْ مَفْهُومَ الْمُسْرَحِ مَفْهُومُ غَرْبِيٍّ . وَإِذَا اَرَدْنَا اَنْ نَخْلُصَ اَنفُسَنَا مِنَ الْمُسْرَحِ الْغَرْبِيِّ فَانْ عَلَيْنَا اَنْ نَخْلُصَ مِنَ الْمُسْرَحِ جَمْلَةً وَانْ تَبْحَثَ عَنْ شَيْءٍ اَخْرَى . اِحْتِفَالٌ اَخْرَى . اَمَا الطَّقْسُ فَلَا اَعْتَدَ فِيهِ كَثِيرًا لَاَنَّ الطَّقْسَ مَلَزِمٌ لِدِينِ مَا سَوَاءَ اَكَنَا نَعْتَدَ فِيهِ اَمْ لَا . لَا اَعْتَدَ اَنْ هَنَاكَ شَيْئًا اَسْمَهُ الطَّقْسَ الْاجْتِمَاعِيِّ . مَاذَا يَعْنِي الطَّقْسُ ؟ يَعْنِي تَكْرَارُ اَفْعَالٍ غَايَتُهَا الْمَحَافَظَةُ عَلَى شَكْلِ مَقْدِسٍ اَوْ سَحْرِيٍّ عَلَى نَحْوِ مَا . اَنْ مَنْ يَوَافِقُ عَلَى ذَلِكَ لَهُ الْحَقُّ بِالْعَلَيْعِ فِي اَنْ يَخْرُجَ مِنْ اَسَارِ الْمُسْرَحِ الْغَرْبِيِّ . وَلَكِنْ مِنْ خَلَالِ الْمُسْرَحِ اِيْضًا . الْمُسْرَحُ شَيْءٌ مِنَ الْغَرْبِ . اَنْ مَنْ يَرِيدَ اَنْ يَبْتَدِعَ اِشْكَالًا مَسْرِحِيَّةً تَسْتَحِقُّ الشَّاهَدَةَ تَبَهَّرُ يَجِبُ اَنْ يَنْطَلِقَ مِنْ اِتِّجَاهٍ اَخْرَى رَبِّمَا كَانَ اِحْتِفَالِيَا وَلَكِنْ مَاذَا يَمْكُنُ اَنْ نَعْرَفَ عَنِ الْاَشْيَاءِ الَّتِي لَيْسَ لَعِينَاهَا اِيَّةُ شَهَادَاتٍ اَوْ وَثَائِقٍ . اَنْ اَحَدًا لَا يَمْكُنُ اَنْ يَخْبُرَنَا كَيْفَ كَانَ يَمْثُلُ مُولِّيَّرَ . لَا نَعْرَفُ اَى شَيْءٍ عَنِ الْاِداَةِ قَبْلَ ظَهُورِ التَّصْوِيرِ الْفُوْتُوغرَافِ اوْ السِّينَمَاتِيِّ . لَكِنْ لِنَطَرِحَ هَذَا جَانِبًا . اَنْ هَذِهِ الطَّقْوَسُ الَّتِي سَيَعِدُونَ خَلْقَهَا سَيَنْعَلُونَ بِهَا مَا فَعَلَهُ الْأَلمَانُ اوْ الْفَرَنْسِيُّونَ بِالْيُونَانِ الْقَدِيمَاءِ . سَيَخْلُقُونَ لَانْفُسِهِمْ عَالَمًا صَغِيرًا . رَبِّمَا يَؤْدِي بِهِمْ إِلَى اِنجَازِ اَعْمَالٍ فَنِيَّةٍ اِبْدَاعِيَّةٍ لِلْغَایِيَّةِ . اَذَا اَنَّا يَمْكُنُ اَنْ نَفْهَمَ الْاَشْيَاءَ فَهُما خَاطِئُانِا وَمَعَ ذَلِكَ نَبْدِعُ فَنَّا . لَكِنْ اَظُنَّ اَنَّا اَذَا وَضَعَنَا نَصْبَ اَعْيَنَنَا الرَّغْبَةَ فِي اِعْدَادِ خَلْقِ هَذِهِ الطَّقْوَسِ فَسَنَنْصُلُ لِلِّإِعْدَادِ خَلْقِ هَذِهِ الطَّقْوَسِ فَسَنَنْصُلُ لِلِّإِعْدَادِ خَلْقِ سَطْحِيَّةِ نَعْرَفُ مُسْبِقاً اَنَّهَا سَتَعْطِي نَتَائِجَ غَيْرَ مَرْضِيَّةٍ . يَجِبُ اَنْ نَكُونَ عَلَى حَذْرٍ ، الْغَربُ وَرَاءَهُ تَارِيخٌ ، اَتَوْلُ وَأَكْرَرُ اَنَّ الْخَلْقَ لَيْسَ الْمَاضِيَّ بَلْ هُوَ الْمُسْتَقْبِلُ . لَوْ اَرَدْنَا اَلَّا نَعْمَلَ مَسْرَحًا كَالْمُسْرَحِ الْغَرْبِيِّ فَيَجِبُ اَلَّا نَعْمَلَ مَسْرَحًا كَالْغَرْبِيِّ . الْغَربُ لَهُ مَشَاكِهُ وَأَنْتُمْ لَكُمْ مَشَاكِلَكُمْ ، عَلَيْكُمْ بِالْعَثُورِ عَلَى اِشْكَالٍ تَعْبِيرِيَّةٍ اُخْرَى.

طرق تعبيرية ملائمة . اليك ما فعله اليابانيون والكسيكيون . اظن ان الكسيك هو البلد الذى احسن نهم ماضيه واحسن دمجه في حاضره . ان الكسيكيين يشعرون انهم هنود واسبانيون وسمحيون في نفس الوقت . وبالمناسبة اظن ان كتاب او كتابيو باز « متألهة العزلة » تكون قراءته مميدة جدا هنا في مصر لانه يطرح مشكلة علاقه الشعب بفرازاته وكيف انه احتوى اولئك الفرازه وظل محظوظا بهويته . الكسيك تعيش اليوم تجربة فريدة : الازمة الاقتصادية الطاحنة التي لم تؤثر على نشاط وحيوية هذا الشعب الذي احبه كثيرا . لقد حدثت ثورة في الكسيك وقام الكسيكيون بانجاز ثورة زراعية كما انهم اول من امووا البترول وكان ذلك مثل الحرب . اذن لقد كانوا كثيرا للتخلص من مشاكلهم واعباائهم . وعلى ذلك فان لديهم خيالات تصويرية وسينمائية ومسرحية وموسيقية وادبية خصبة للغاية . هذا لا يعني ان كل ذلك يتم في سهولة ويسر بل هناك تاق وخوف وتوجس وعف احيانا . انه مثال . في الحقيقة يجب ان تترجموا هذا الكتاب .

- ربما كانت لديهم اشكال فنية لم تتم ولم يجدوا انفسهم في حاجة الى احياناً مثلك ؟

- انواع فنية تقليدية قديمة لا نعرفها . او ربما نعرف التليل جدا عنها . ان المسرح قد نقل اليهم من خلال الاسبان في نفس الوقت الذي كانت فيه لديهم تمثيليات اسرار . شاهدت هناك واحدة ممتعة للغاية . ان عمال مناجم لاباز يحتفلون كل عام بالكريفال بينما يعارض كهنة للكنيسة هذا الاحتفال . ومع ذلك فان الاحتفال يتم . يرتدى العمال الهنود . اثناء الكريفال ملابس الهنود القدماء ويدخلون في عراك كبير مع صور القديس جورج وبعض القديسين المسيحيين الآخرين . يتعاركون بقوة ولكن بسرور واستمتاع واندماج .

القديس جورج يكسب دائمًا في النهاية ولكن بعد ان ينال كثيرا من الكلمات والركلات . ها هو الكريفال حيا متوجهًا ينبعث من واقعهم ورقصاتهم الهندية . ان الاشياء تتم من خلال الممارسة ، ليس كذلك ؟.

- وما تقول عن تمثيليات التعازى في ايران وفي العراق ؟

- التعازى تمثيلية اسرار خاصة بمقتل الحسين ومعركة كربلاء . عندما شاهدت تلك التمثيلية كان المتندون الايرانيون يتهمون عليها . في الحقيقة كان الاستيءان من كل جانب . وانا لا اظن ان هذه التعازى يمكن ان تولد اشكالا تعبيرية فنية لاننا يجب ان نعتقد اثناءها — وبقوة — في خيانة الخليفة للحسين اى يجب ان نعتقد اعتقادا دينيا وفي هذه الحالة لن يكون ذلك مسرحاً بل سيظل دائمًا طقسا دينيا .

- الا يمكن مسرحة الطقس ؟

— ما الذى تريدين سرحته في الطقس ؟ اي طقس ؟ طقس دينى . خذى مثلا : القدس وانا احب عملية اخراج القدس لكنه يظل قداسا . طقس عسكري ؟ ان العروض العسكرية تخرج دائمًا على نحو جيد . لكن طقوس الكنيسة والجيش والموت لا يمكن ان تتطور عن ذلك . اكرر ما قلت : فنسخ العلاقة مع الغرب على مستوى المسرح هو نسخ للعلاقة مع المسرح ككل . والتخلى عن صورة الانسان المعزب المنكى به الجرم الذى وقعت عليه اللعنة وهى صورة البطل المسرحي منذ الاغريق حتى الابوم . لو اردنا ان نفعل شيئا آخر فلنفعل شيئا آخر . وقد اقترحنا شيئا على اصدقائى في شمال افريقيا ولا اعلم بعد مدى صحته ، لقد اقترحنا عليهم اخراج الحياة اليومية .

- هناك من يسمون الحياة اليومية بالطقس اي انها تحتوى على سمات طقسيّة على نحو ما .

— لا . ان اخراج مشاهد من الحياة اليومية ليست طقسا . ان الطقس هو ما يتكرر بذاته ويتجنب تماما اية اخطاء او تجديدات يعني انقداس طقس .

- لذا اتحدث عن الطقس على نحو مجازي .

— آسف يجب ان نتعامل مع الكلمات بدقة . الطقس طقس وليس له ادنى علاقة بالحياة اليومية . ان في داخل الحياة اليومية بعض الطقوس ولكن هناك ايضا اللاطقيس . مشهد من الشارع او مشهد من المحكمة تعتبر عناصر لسرحة الحياة اليومية . الفرق بين مشهد المحكمة والواقع المسرحي او العرض الخيالي هو انه بعد انتهاء المشهد المسرحي ستتجدد انتصارات وانتصارات يحسسون الشاعر في المقهى المقابل للمسرح . اما في الواقع فتتجدد بزوج به الى الزنزانة والقاضي يعود لتناول غذائه في منزله . هذا شيء مهم ، الواقع الخيالي والواقع الحياتي المعاشى .

- هذا عن المضمون . ماذا تقترح بالنسبة للشكل ؟

— انا لا اقترح شيئا . انا اقول ان الحل الوحيد هو مسرحة الحياة اليومية . بالنسبة للشكل عليكم ان تبتدعوه ، بتتكروه . يمكنكم تخيل اشكال مختلفة . فلنلقى نظرة على ما فعله الايطاليون . ربما تكون الاشكال هنا هي التهم والضحك . اظن ان الهزليات ستتيح الفرصة لابتداق

الحياة اليومية . ولكنى اكرر انى أحذر من كلمة الطقس لأن ذلك يعني تكرار طقس يتضمن عقيدة سحرية او دينية . في الفرب يكترون عن الحديث عن القدس ولقد مللت هذه الكلمة . هناك الدينى من جهة والحياة من جهة اخرى . ويجب ان نفرق بينهما تماما . يمكننا مسرحة الحياة اليومية كما امكن لابطاليا اخراج سينما منها . تذكرى فللينى . اقد اخرج فيلما اسمه « روما » بعناصر من الحياة اليومية فقط . لا توجد حبكة . لا يوجد بطل . هذا هو المثالى . فللينى مثلكم بحر متосطى وقد ادرك ذلك جيدا . لقد ادرك ان الجوهرى والاساسى هو واقع الحياة اليومية . واقع البشر الاحياء وقدمها كما هي . ويعنى هنا ان اشير الى لنفى قد رأيت افلاما مصرية قصيرة في معهد السينما وأظن ان مصر بالفعل مثل ابطاليا تعبر عن طريق السينما على نحو افضل .

في العد القائم

حوار مع الدكتور جابر عصفور

اجرته : عبلة الروينى

مُهَبِّلُ التَّارِيخِ الْفَلَسْفَةُ الْإِسْلَامِيَّةُ

في المكتبة المنشورة بـ ميلاد الشيخ مصطفى عبد الرزاق

د. علاء حمروش

مصطفى عبد الرزاق في مسيرة الاصلاح الديني والسياسي التي بدأها جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده فشارك في ثورة الإزهري سنة ١٩٠٨ واشترك في أعمال الجمعية الخيرية الإسلامية وانتخب رئيساً لها سنة ١٩٤٦ كما تولى مسؤولية وزارة الأوقاف . عدة مرات آخرها سنة ١٩٤٢ وعيّن شيخاً للجامعة الإزهري . والشيخ مصطفى عبد الرزاق درس بالازهر ، النحو وفقه المذهب الشافعى والمطوم الرياضية والجغرافية ، وأصول الفقه وعلم البلاغة والمنطق والتوجيد والفلسفة وتنفسى القرآن والحديث بجانب دراساته واهتمامه بالأدب وتتلمذ على أيدي أكبر العلماء بالإزهري في ذلك الوقت ، ولقد تأثر بالشافعى ونهجه الفلسفى ، فلقد وجده أن الشافعى يفلسف في أصول الفقه وما يتصل به من المشكلات المختلفة في الدين واللغة ، وساده الشافعى في التوصل لنظرته الخاصة للفلسفة الإسلامية ، ولقد لعب الشيخ الإمام محمد عبده دوراً هاماً في تكوين حياته العقلية ، ولقد اهتم الشيخ مصطفى عبده بتاريخ وموافق الشيخ محمد

الاحتفاء بالذكرى المئوية لميلاد الشيخ محمد عبده الرزاق ، هو احتفاء ذكرى أول استاذ للفلسفة الإسلامية في الشرق في تاريخنا المعاصر .

والعقل المفكر لجمعيه تضامن العلماء التي جعلت مهمتها الرئيسية اصلاح الزهر الشريف .

فكما في الشيخ مصطفى عبد الرزاق امتد على عدة محاور رئيسية من أهمها كفاحه العلمي من أجل نظرية عقلانية ومستنيرة لقضايا الفلسفة والعلم . وخاصة لتراثنا الفلسفى الإسلامي وشارك في القاء المحاضرات بالجامعة الشعبية ، وعيّن استاذاً مساعداً بكلية الآداب بجامعة فؤاد سنة ١٩٣٧ ومنع لقب استاذاً للفلسفة بالجامعة سنة ١٩٣٥ ، كما شارك الشيخ مصطفى في أعمال وانشطة مجلس إدارة دار الكتب المصرية .

وكانت له مساهماته القيمة في مجمع فؤاد لغة العربية .

ومن ناحية أخرى فقد تابع وساهم الشيخ

لبحث مقالات المؤلفين الغربيين في الفلسفة الإسلامية ، والفصل الثاني يتناول مقالات المؤلفين المسلمين أما الفصل الثالث فيعرض لتعريف الفلسفة وتقسيمها عند المسلمين . والفصل الرابع يناقش الصلة بين الدين والفلسفة عند المسلمين .

القسم الثاني :

وفيه يعالج الفصل الأول بداية التفكير الفلسفى الإسلامى ويبحث الفصل الثاني فى النظريات المختلفة فى الفقة الإسلامية وتاريخه . ويعرض الفصل الثالث للرأى وأطواره ، وفي نهاية الكتاب يوجد فصيحة فى علم الكلام وتاريخه . في القسم الأول من الكتاب .

يـالـجـ الفـصـلـ الـأـوـلـ :

جملة نظر الغربين إلى الفلسفة الإسلامية وحكمهم عليها منذ أن استقرت معاالم الفتنية الحديث تأثراً بالفلسفة ، وينبع من خلال هذا الفصل :

التعرف الواسع للشيخ مصطفى عبد الرزاق على رؤى وتصورات المستشرقين ، فيعرض لرأى « نهمان » الذى عرض له فى كتابه « المختصر فى تاريخ الفلسفة » والذى يعبر عن رأى مؤرخى الفلسفة ، فى الفلسفة الإسلامية فى بداية القرن التاسع عشر .

ويلاحظ الشيخ مصطفى عبد الرزاق أن « نهمان » ينسب الفلسفة التى نحن بصددها إلى الشعب العربى ، ويعتبرها شاملة لذاهب المتكلمين ، وينظر إليها على أنها سرحاً مضمضاً لذهب أرسطو ومقصريه . وينظر إلى المعقبات التى عاقت سير الفلسفة عند العرب - على أنها دينية (القرآن - حزب أهل السنة) وقومية (استعداد العرب

عبدة ، ومقالاته وبماهته ومحاضراته عن الاستلاد الامام كثيراً .

وما لا شك فيه ، أن دراسته للفلسفة فى السريون وأطلاعه على المذاهب والتيارات الفلسفية المختلفة ، وتعقده فى دراسة علم الاجتماع وتاريخ الفلسفة قد أثر تأثيراً ملحوظاً على جوانب شخصيته الفكرية ، وشارك فى العديد من المؤتمرات العلمية بالخارج . و أكد كانت رسالته للدكتوراه حول الامام « الشافعى أكبر مشرفى الإسلام » .

ولقد أخرج أثناء دراسه بفرنسا مع برنار بيشل ترجمة بالفرنسية لكتاب الشيف محمد عبدة موضوعه العقيدة الإسلامية .

كما هاش الشيف مصطفى عبد الرزاق المناخ الفكري والسياسي فى مصر بعد ثورة 1919 . ولقد كتب الشيف مصطفى عبد الرزاق العديد من الكتب . فعلى الناحية الفلسفية لابن الهيثم ، وقدم دراسة حول البهاء زهير ، والأمام الشافعى ، كما كتب حول الدين والوهى فى الإسلام بالأضافة لكتبه حول ظيسوف العرب والمعلم الثانى ، ومحمد عبدة ولعل أشهر أعماله « تمهد لتاريخ الفلسفة الإسلامية » يستحق منها وقفة خاصة وعرض لأهم افكاره ، وتقديم ملاحظات حول منهج ورؤى الشيف مصطفى عبد الرزاق لتاريخ الفلسفة الإسلامية .

« تمهد لتاريخ الفلسفة الإسلامية » ينقسم إلى قسمين رئيسين .

القسم الأول :

- وفيه يتناول مقالات الغربين وال المسلمين فى الفلسفة الإسلامية والفصل الأول مخصص

ومنهم من يقول فلسفة اسلامية مثل « هورتن » الالماني محرك التصل الذى عنوانه « الفلسفة » في دائرة المعارف الاسلامية ومثل دى بور في كتابه (في تاريخ الفلسفة الاسلامية) ومثل « جوبيه » والبارون « كارادى فو » وغيرهم فهم يرون ان هذه الفلسفة ليست عربية لأن جمهرة اهلها لم يكونوا ماء اصل عربي ولأنها نشأت وعاشت في البلاد الاسلامية تحت راية الاسلام .

والشيخ مصطفى يرى ان هذه الفلسفة قد وضع لها اهلها اسماً اصطاحوا عليه فلا يصح العدول عنه ولا تجوز الملاعنة فيه فانتنا نجد في كتابي (الشفاء) و (النجاة) لابن سينا تعبير « المتف适用 في الاسلام » ونجد في « المال والنحل » للشهرستاني كلمة « فلسفه الاسلام » كما وردت كلمة فلسفه الاسلام، حكماء الاسلام — في مقدمة بن خالدون من اجل ذلك كله يرى الشيخ مصطفى ان نسمى الفلسفة التي نحن بصددها كما سماها اهلها « فلسفه اسلامية » بمعنى انها نشأت في بلاد الاسلام وفي ظل دولته من غير نظر لذين اصحابها ولا لفتهم .

ويجمل الشيخ مصطفى في الفلسفة الاسلامية في القرن العشرين في :

١ - ثلاثي القول بان الفلسفة العربية او الاسلامية ليست الا صورة مشوهه من مذهب ارسطو وهرشيه — « ولف » (تاريخ الفلسفة) .

٢ - ثلاثي القول بان الاسلام عقبة في سبيل نهوض الفلسفة « بيكاتيه » (تخطيط ل بتاريخ عام متاخر لفلسفه المصور الوسطى)

٣ - اصبح لفظ الفلسفة الاسلامية او العربية شاملاً لما يسمى فلسفه او حكمة

للنسائر بلاوهم وخفقون عقولهم لسلطان ارسطو) نم يؤكد « تنهان » الى اهمية دراسة المصنفات الفلسفية التي تقدمها العرب . ويرفض الشيخ مصطفى روح التنصب الدينية وكذا التنصب الجنسي عند مؤلفي القرن النابع عشر ويشير الى ذلك عند الميلسوف الفرنسي « فيكتور كوزان » المتوفى سنة ١٨٤٧ م ، والميلسوف الفرنسي « ارنست رينان » المتوفى سنة ١٨٩٢ م وكل تلك المستشرقون الالمان « كريستيان لاسى » المتوفى سنة ١٨٧٦ م فيوضع ان « رينان » (تاريخ اللغات السامية — ابن رشد ومذهبة) يعتبر ان الفلسفة عند الساميين ما كانت قط الا اقتباساً حرفياً وتقليدياً للفلسفه اليونانية ويستخلص من القوالي ان هذه الفلسفة العربية هي تعریب الفلسفه اليونانية وهناك فاسفة اسلامية هي علم الكلام ولعل « رينان » اول من استعمل في الغرب كلمة (الفلسفه الاسلامية) .

وعلى الرغم من ذلك نجد ان المفكر الفرنسي « دوجا » في (تاريخ الفلسفة والمتكلمين من المسلمين) والمفكر الالماني « شمويدرز » في « رسالة في المذاهب الفلسفية عند العرب » يؤكدان على انه لا نستطيع ان نذكر قط فلسفه عربية على الوجه الدقيق لما يفهم من هذه المبارأة كما نذكر « فلسفه يونانية » او « فلسفه المسانية » .

نم يتناول الشيخ مصطفى بالتحليل اراء الغربيين في الفلسفة الاسلامية في القرن الحاضر . ويشيرون الى اختلاف اراءهم في الوصف الذي يصفون به هذه الفلسفة . فمنهم من يقول — فلسفه عربية — لأن رجالها كانوا يكتبون آثارهم بالعربية كما فعل « قورس دي ولف » في (تاريخ فلسفه القرون الوسطى) و « برهيمية » في (تاريخ الفلسفة)

كما لم يعادي النهج المقلاني المتبنّى بتراث
المعتزلة .. او الفلسفة . اودى الى تكثير
القول بازليّة العالم ولكن لم يضع منهجا
لدراسة التراث الفلسفى .

وجاء الشیخ مصطفی عبد الرانق تلمیذ
الشیخ محمد عبده لینظر الى التراث الفلسفی
الاسلامی من زاوية ربطه بالعقیدة الاسلامیة
والشریعة . فالفلسفة عنده في تراثنا -

اسلامیة - ليس بالمعنى القماریغی او
الحضاری - ای لا بمعنى نسبتها الى المجتمع
الذی ارتبط تاریخه في العصر الوسيط بتاريخ
الاسلام - واتصل نظامه الاجتماعي -
الاسیاس بنظام دولة الفلافة الاسلامیة .
بل هي اسلامیة بالمعنى الدینی - ومن
هذا كانت الفلسفة الاسلامیة عنده شاملة لعلم
اصول العقائد (علم الكلام) من كتابه ،
والشیخ مصطفی بناءا على ذلك يطلق
على الشافعی راس المذهب الفقیہ السنی
- صفة الفیلسوف ولقد اثرت طریقة الشافعی
في استنباط لاحکام الفقیہ تأثیرا كثیرا على
مکر الشیخ مصطفی عبد الرانق لدرجة ان
رسالته للدکتوراه كانت حول الشافعی باعتباره
اکبر مشرعنی الاسلام وتفكيره .

والشیخ مصطفی في كتابه « تمهید لتاریخ
الفلسفة الاسلامیة » يقف ضد النزعات
المنصریة التي تظهر في ابحاث المستشرقین
الغربيین حول تراثنا الفلسفی على اساس
التفرق بين المقل السامي والعقل الاری .

كما ان الشیخ مصطفی على الرغم من
كونه من انصار المنهج الذي يقوم على ربط
الفلسفة بالعقیدة - وينظر الى تراثنا
الفلسفی على اساس انه يقوم على التوفيق
بين الدين والفلسفة او المقل والتقل على
اساس وحدة الحق والغایية بينهما .

ولباحث علم الكلام وقد اشتد الميل الى
اعتبار التصوف ايضا من شعب هذه
الفلسفة .

ويعد « لویس ماسنیون » من منصوفة
الاسلام - الکندي الفارابی وابن سینا وغيرهم
من الفلسفة في كتابه (مجموع نصوص ام
نشر متعلقة بتاريخ التصوف في الاسلام) .

الفصل الثاني :

- يتناول هذا الفصل مقالات الملحقين
الاسلاميين . فيشير الشیخ مصطفی لقول
« القاضی ابو القاسم » في « طبقات الام »
ان العرب لم يكن عندهم شيئا من علم
الفلسفة وفي ان طبعهم خلو من التهیل لهذا
العلم الا شلولا .

ولكن « الشهورستانی » في « - المل
والنحل - ان الصرب في جاهليتهم كانوا
يعرفون كلمة (حکمة) وكلمة (حکماء) ». .
وجاء بعد ذلك « عبد الرحمن بن خلون »
نذهب في « المقدمة » الى بيان معنى الفلسفة
مذهب غير بعيد عن رأی « الشهورستانی ».

وفي سياق هذا يصالح الشیخ مصطفی
عبد الرانق قضية الاعتراف بسلطان الفلسفة
اليونانية فيؤكد على ان ما وصل العرب من
مؤلفات الفرس هو دون ما وصل اليهم من
مؤلفات اليونان ويشير لرأي « القسطنطی » في
(اخبار العلماء باخبار الحکماء) « والتذییم »
في (الفهرست) والشهورستانی في « المل
والنحل » والرأي السائد عندهم هو ان
الفلسفة الاسلامیة ليست الا مقالات ارسطو
مع بعض آراء افلاطون والمقتبسين من فلاسفة
اليونان قبل افلاطون . والشیخ محمد عبده
من اوائل المکرینین الذين فهموا التراث
الفلسفی الاسلامی فيما يستند الى واقع
العمر المتأخر جدا عن واقع العصر الوسيط .

المسلمين . أما فلسفة الكندي والفارابي وابن سينا في الشرق وابن باجه وابن طفيل وابن رشد في المغرب .

(اهم رموز الفكر الفلسفى المصرى الاسلامى) ليست الا يونانية . في كتابها وجزئياتها ومزج من الاسطيه والاطلطيه . والفلطونية الحديثة – فالشيخ مصطفى كان اكتر تطورا واستثاره من غيره وبعد من اهم وابرز المذاهب عن اصلة الممارسات الفلسفية العربية – الاسلامية خارج علم الكلام وأصول الفقه وهو مؤك . على اصول الفلسفه الاسلامية ويرفض النظريات القائلة بأن الفلسفه الاسلامية ما هي الا مجرد سخاف او محاكاه للفلسفه اليونانية .

الفصل الرابع :

يه يعالج الشيخ مصطفى الصلة بين الدين والفلسفه عند المسلمين الذين بساواون التوفيق بين الشريعة والحكمة ويعالج اراء علماء الدين خصوم الفلسفه وعلى رأسهم الفزالي ودور كتابه (المفتد من الضلال) في رسم الصلة بين الدين والفلسفه .

ويعرض الشيخ مصطفى لمبالغات المتأخرین في معاداة الفلسفه – الذين لا يرون فرقاً بين الفلسفه والسحر والشمعة .

وكلام المسلمين في الفلسفه الاسلامية يعني بيان نسبة هذه الفلسفه الى العلوم الشرعية وحكم الشرع فيها ورد ما يعتبر معارض للدين منها ويشير الشيخ مصطفى الى انه ليس هناك خلاف بين العلماء حول ان الفلسفه الاسلامية متأثرة بالفلسفه اليونانية ومذاهب الهندود واراء الفرس .

اما القسم الثاني من الكتاب :

فيعرض لمنهج المؤلف في درس تاريخ الفلسفه الاسلامية .

الا ان الشيخ مصطفى مع ذلك يقترب من المنهج التاريخي في جانبين اساسين .

اولا : اطلاق اسم فلسفة الاسلام حتى على غير المسلمين – منهم « فهؤلاء المشتغلون بالفلسفه في ظل الاسلام سمو فلسفهم فلسفة اسلامية بالمعنى الاصطلاحي »

ثانيا : عندما يؤكد على تسمينه « الفلسفه الاسلامية » – على اساس ان لهذه الفلسفه اسماً وضمه لها اهلها كابن سينا والشهرياني وبين خلدون – ويصل من ذلك الى قضية هامة حول ماهية هذا التراث الماسى عندما يشير الى أنها « اسلامية » (بمعنى انها نشئت في بلاد الاسلام وفي ظل دولته من غير نظر لغير اصحابها ولا لفتهم) .

المصل الثالث :

ينوقف الشيخ مصطفى عند تعريف الفلسفه وتتقسيمها عند المسلمين – لدى الكندي والفارابي وابن سينا ، كما يشير الى مرحلة ما بعد ابن سينا والحديث عن اصول بين الفلسفه والكلام والتصوف وحكمه الاشراق ويشير الى اصطلاح الكلام والتصوف بالفلسفه ، ويرى ايضا ان علم اصول الفقه لم يخل من اثر الفلسفه ايضا .

– وهو اذ يؤكد على علاقة الفلسفه بالعقيدة الاسلامية نجده عندما يعالج تاريخ الفكر الفلسفى الاسلامى يؤكد على اهمية واصالة الفكر الفلسفى خارج اصول المعتقد وأصول الفقه .

بل ان الشيخ مصطفى بعد من كبار المذاهبين عن اعلام الفكر الفلسفى العربى المسلمين في الشرق والمغرب يعكس غيره من الباحثين في الفكر الفلسفى انفسرى – الاسلامى الذين يحصرون فلسفة التراث في المباحث الكلامية ولدى علماء اصول الفقه

في الفصل الأول :

نجد في عرض بدايات التفكير الفلسفى في الإسلام مؤكدا على أن الاجتهاد بالرأى هو بداية النظر العقلى .

الفصل الثاني :

يتناول الشيخ مصطفى فيه النظريات المختلفة في الفقه الإسلامي فيعرض لوجهه نظر «كارادي فو» التي تميل إلى رد معظم القائم في تكوين الفقه الإسلامي إلى المذاهب المسيحية ثم يعرض وجهه نظر «جولدزير» التي تنزع إلى ما يزيد ناحية الثاني اليهودي .

ويتناول الشيخ مصطفى رؤى علماء الإسلام في الفقه وتاريخه «كابن خلدون» الذي يؤكد على نشأة علم الاجتماع والقينس بل والمنسبة المنقوله بالرواية لا المتمدة على المشاهدة والخطاب الشفهي على أنها أصول إسلامية للاحكم الشرعية اتفق عليها الصحابة بعد عهد الرسول ولا يشير إلى عامل خارجي في هذه النشأة .

الفصل الثالث :

وفيه يتم عرض للرأى وأطواره مشيراً لاجتهاد النبي والصحابة في عصر النبي ويشير إلى الرأى في عهد بنى أميه والمصر العباسى الأول ويشير إلى انقسام الفقهاء إلى أصحاب الرأى والقياس وهم أهل العراق وأهل الحديث وهم أهل الحجاز ويوضح دور أبو حنيفة ومالك بن أنس .

ويتوقف الشيخ مصطفى كثيراً عند الشافعى وشانه ومذهبة القديم الذى وضعه رداً على مذهب أهل الرأى وكان قريباً إلى مذهب أهل الحديث .

ومذهبة الجديد رداً على مالك وينحو اتجاهها جديداً هو اتجاه العقل العلمى الذى لا يكاد يعني بالجزئيات والفروع وقد حاول الشافعى ، أن بجمع أصول الاستنباط

الفقهى وقواعدها على ممتازاً وإن يجعل

الفقه نظيقاً لقواعد هذا العلم .

ويشير الشيف مصطفى إلى أن الشافعى أول من وضع مصنفاً للعلوم الدينية على منهج علمي واعتبر الشافعى ، واسع علم الأصول كما قلم الشيف مصطفى بتوضيح مظاهر التفكير الفلسفى .

في رسالة الشافعى ، ويقدم الشيف مصطفى في الجزء الأخير ضميمه في عام الكلام وتاريخه .

ويعرض لراحل تطور المقادير الدينية من عهد الرسول إلى عهد العباسية وتوعرض في نهاية مؤلفه إلى النهاية الحديثة لعلم الكلام التي تؤم على الناقوس بين مذهب الشافعى ومذهب ابن تيمية .

ومما لا شك فيه أن كتاب «تمهيد تاريخ الفلسفة الإسلامية» يقدم صورة شاملة لتطور الفكر الفلسفى العربى الإسلامى خلال العصر الوسيط . بجانب توقيعه بالتحليل لعلم الكلام وقضاياها (الفلسفة الدينية) ولعلم الفتن ونظرياته المختلفة .

ومما لا شك فيه أن الفلسفة العربية الإسلامية كانت ذات إشكال دينية فالواقع أنها كغيرها من فلسفات القرون الوسطى وقد ارتبطت بالتاريخ الدينى ، ومع ذلك فقد وجدت بعض التزاعات المادية لدى بعض الفلاسفة العرب المسلمين وهذا الجانب لم يتعرض له الشيف مصطفى عبد الرزاق ، بل قدم تفسيراً مثالياً للتراكم الفلسفى العربى الإسلامى وعلى الرغم من ذلك فقد ساهم كتابه في كشف وفي تصحح عدد من المواقف غير المذلية نحو تراثنا الفلسفى وخاصة من جانب المستشرقين الفرسين ذوى الاتهامات العنصرية .

فتحية للذكرى المئوية لميلاد الشيف / مصطفى عبد الرزاق .

الشعر العربي .. والشعر الأسباني

د. حامد أبو أحمد

مبينديث بيدال لما يقرب من خمسين عاماً المرجع الأول في دراسات اللغة الإسبانية ، وكانت سلطته في هذا المجال تكاد تكون مطلقة ان صح هذا التعبير . اما عن مؤلفاته فيكتفى ان نشير الى بعضها لندرك كيف اهتم هذا الرجل بالأصول فنقب عنها ويبحث فيها في دأب وصبر شديدين حتى كانت حياته العلمية بمنابع ماضل بين عهدين : عهد محن يكتنفه الفموض والتعميم وعهد جديد اضع فيه ما خفى من اصول الثقافة الإسبانية . كتب المعلامة بيدال في « علم النحو التاريخي » ، وعن « إسبانيا في مصر السيد » صاحب الملحمة المعروفة بهذا الاسم في العصر الوسيط ، وفي غير ذلك . وفيما يلى عناوين بعض كتبه : « اللغة الإسبانية في عصورها الأولى » ، « لغة كريستوبول كولون »، « الإسبان في التاريخ »، « الإسبان في الأدب » ، « إسبانيا حلقة وصل بين المسيحية والإسلام » ، « السيد القمبينطور » « عام النحو التاريخي » ، الشعر العربي والشعر الأوروبي ! ، « القوط والملحمة الإسبانية الخ .

ومن دراساته التي تهم الباحث والقارئ ، العرب كتابه عن « الشعر العربي والشعر الأوروبي » وهو دراسة من حوالي تسعين صفحة عن اصول الشعر المنهلي الأوروبي

العلامة الإسباني رامون مينيديث بيدال هو اعظم مؤرخ الثقافة والحضارة الإسبانية في العصر الوسيط ، كما انه مؤسس الدراسات اللغوية الإسبانية في العصر الحديث .

وقد امتد العمر بهذا الرجل حتى ناهز المائة عام ، مما اتاح له فرصة اثراء المكتبة الإسبانية بكتير من الدراسات القيمة حول اصول الثقافة والإسبانية بكل جوانبها الأدبية واللغوية والحضارية وكان لهذه الدراسات ان لا ظير له في عملية الابحاث ، الصخصة التي شهدتها الثقافة الإسبانية في نهايات القرن الماضي وبدايات الحال . وقد حظيت الدراسات الاندلسية بنصيب وافر من ابحاث هذا العالم الكبير ، ولا غرو في ذلك ، فالثقافة العربية – الاندلسية متصلة اتصالاً وبنقا بالثقافة الأوروبية في العصور الوسطى ، بل ان ثانيةها قد امتد الى عصر النهضة الأوروبي . وقد ولد بيدال في مدينة لاكورونيا بإسبانيا في ١٢ مارس عام ١٨٦٩ ، ومات في مدريد في ١٤ نوفمبر عام ١٩٦٨ . وقد أصبح رئيساً لقسم فقه اللغات الرومانية بجامعة مدريد و عمره للأنون عاماً ، ثم أصبح عضواً في مجمع اللغة الإسبانية عام ١٩٠١ . وقد شغل رئاسة المجمع لفترة طويلة من الزمن بدون منافس حتى وفاته . وظل

الذى ظهر في منطقة بروفنسة لم يات من فراغ ومن ثم فان هذه الكتب تتحدث عن نظريات ثلاث حول اصول هذا الشعر : انظريدة الاولى هي ان هذا الشعر جاء تقليدا لشعر العرب الاندلسيين ، وبالاخير الموسحات والزجال ، والثانوية هي انه امتداد لشعر الفرز اللاتيني والثالثة هي انه نتاج تطور الشعر اللاتيني في العصر الوسيط .

الزجل في الاندلس :

يعرض مينينديث بيدال في البداية لنشأة الموسحات والزجال في الاندلس فيقول ان المؤرخ ابن بسام الشستري ومن بعده ابن خلدون فيلسوف التاريخ الكبير وموزن الثقافة قد اخبرانا بأن مخترع الموسحة او الزجل هو شاعر اندلسي يدعى مقدم بن معاف القبرى ، الذى عاش في عصر الامير عبد الله ومن بعده عبد الرحمن الثالث (الناصر) في نهايات القرن الخامس الميلادي وبدايات العاشر . والموسحة التي ابتدئها بقدم تختلف من مركز او قفل وعلى اساس هذه المركز تدور مجموع الأغصان ثم ياتي السبط . ويقول بيدال ان اختراع دقدم كان امرا يسترعى الانتظار ، لانه بالرغم من استخدامه لعروض مختلف ولغة غير صحيحة احبنا ومحاطة مع كلمات اجنبية الا انه يستحق ان يحظى باهتمام مؤرخي الابن والحضارة الاسلامية .

نم يعرض لنظرية ثانية هذا الشعر العربى على الشعر البروفنسالى فيقول ان هذه النظرية قال بها في البداية المستعرب الإسبانى حويان ربيرا ثم طورها المستعرب الفرنسي سكال وان كان هناك بعض الباحثين الأوروبيين يرفضونها تماما مثل العالم البرتغالي رود ريجبيت لابا في كتابه « اصول الشعر الفناني في البرتغال » (١٩٢٩) الذى يعد ان نكر

يدهاها بيدال بالسطور التالية : « كان الشعر الفنانى الإسبانى الأول يعيش على النسيان . وكان يدور الحديث عنه وكأنه مهم لا مهم الا بعض العلماء ادارسين . لكننا الان نحاول اكتشافه بصفته مفتاحا لاسكل الاصول في بعدي انواع الشعر الفنانى الأوروبي ، ونقطة انطلاق لفكرة الحب المجرى ، او الروحى التي انتشرت في الغرب ، وكانت مذضفة للمفهوم الحسى الذى ساد في القديم . اتفى شيء بذلك الى النظرية التي تجعل الشعر العربى – الاندلسي اصلـا لبعض انواع الشعر الفنانى الرومانى (اي شعر اللغات المشتقة من اللاتينية ومن بينها الإيطالية والاسبانية والفرنسية وابرتغالية والمقطانية وسراتها) .

وقبل ان نبدأ في طرح هذه النظرية وبراهين مينينديث بيدال عليها نود الاشارة اولا الى ان المعلومات السائدة حاليا تأخذ بهذه النظرية ضمن النظريات الأخرى المعروفة ، بل انها تضمها في مقدمها ، نظرا لقيامتها على حقائق وبراهين واضحة تمام اوضوح وبيانها أي نوع من الاعتساف . فالكتب المدرسية وكتب تاريخ الاب تذكر ان الشعر الفنانى الأوروبي بدأ في منطقة بروفنسة في القرن الثاني عشر الميلادي منذ شعراء السنوبادور . واول من عرف منهم جيمون دي بوانبيه دوق اكيتانيا ، الذى عاش في الفترة من عام ١٠٨٦ حتى ١١٢٧ م . ومن هذه المنطقة انتقل الشعر الفنانى الى باقى البلاد التى كانت تتحدث في ذلك الوقت بلغات رومانشية (وهى اللهجات المشتقة عن اللاتينية الفصحى والمamacare كما هو الحال في فرنسا وابطاليا واسبانيا والبرتغال ، ثم اخذت شكلها النهائي في عصر النهضة) . وبالطبع فان الشعر الفنانى

ابن قزمان هو الوهيد الذى يشتهر ذكره الان نظرا لان الدهر قد حفظ ديوان ارجاله كاملا ، بينما لم يبق من الآخرين الا بعض الفساج .

ويغرب مينينديث بيدال مثلا لعروض الزجل من ديوان شاعر اسباني من نهاية القرن الرابع عشر وبدايات الخامس عشر هو الفونس الفاريس وهي القصيدة رقم ٥١ من ديوان « افانى بايينا وفها يتضاع البحر المروض الذى اخترعه الاندلسيون وتبعدم فيه الاوربيون خلال العصر الوسيط وحتى دخول عصر النهضة الذى ظهر في اسبانيا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر وفي ايطاليا قبل ذلك بقرن او اذر . ويمكن القاريء مقارنة الآيات الاسپانية السابقة بآيات ابن بكر بن بقى وهو من اعلام الواشحين في معه الرابطين يقول فيها :

المركز أو القفل

لحظات باليه ... متمت قابى عثقا ولى ثغر ملچ ... لامى منه سوقى بابى اورق قلبى ... ساكن منواه قابى

الاغصان

فلما يامن سر به ... او يرى روعة سر بي حسب عذالى وهسبه ... فانا قد ضاع حسبى

المركز أو القفل

هذه يا عاللية ... من سمات الحب حقا زفات تتوهج ... وهى في ديمى فرقى على ان لعروض الرجل ستة انواع مختلفة

عدة فقرات مكونة من ثلاثة آيات شعرية بقافية واحدة من الشعر اللاتيني في القرن الحادى عشر الميلادى قال ان هذا النوع من الشعر كان معروفا في أوروبا قبل ظهور APPEL ابن قزمان . هنا العالم الالمانى ابل والفرنسي جونروي JOONROY في الرغم من أنها قد افتراها بن نظرية الثانية العريب اكبر مداعاة للتصديق الا أنها يعتقدان بأنها لازالت تحتاج الى براهين كافية .

ويرد مينينديث بيدال على اعتراض رورد ريجيت لابا فيقول انه لا يمكن أن تذكر بهض الفقرات اللاتينية من القرن العاشر والحادي عشر لتدل على ان الشعر الاوروبي سبق العرب في معرفة عروض الزجل وذلك لأنه من نوع شديد الخصوصية ولا يوجد مثلك في الشعر اللاتيني المنسوب لهذين القرنين : ان الرجل الاندلاسي عبارة عن ثلاثة آيات بقافية واحدة (الانسان) لها موكر ، مع بيت رابع تشبه قافية قافية المركز ، وهذه القافية تذكر في البيت ازراع لكل فقرات القصيدة . هذا فضلا عن ان هذا النوع من العروض قد بدا اكتشافه في الاندلس في او اخر القرن التاسع الميلادى .

وبينحدث الملامة بيدال من كتاب المؤشّرات والزجل الاندلسيين في القرن الحادى عشر والثانى عشر فيذكر من بينهم الرمادى شاعر بلاط النصّور بن ابى عامر الذى توفى عام ١٠٢٦ ، وابن نهارة الذى ينسب لملك اسبانيا وتوفى عام ١٠٨٠ وهو احد الشعرا المفضلين عند ابن قزمان اشهر زجالى الاندلس وهناك ايضا ابن الباينة المتوفى عام ١١١٢ وهو شاعر بلاط المعتمد ابن عباد . على ان

فيما يتعلق بالشكل يقول المعارضون أن الشكل الذي استخدمه جيوم التاسع ليس مساويا تماما للزجل لأنه ينقصه المركز

فهذه الفقرة التي تتبعها تسع فقرات على نفس النمط ينقصها المركز كما نرى . كما أن كثيرون من شعراء بروفسنة الآخرين قد كتبوا على هذا النمط مثل روبيل وماركابرو وبير فيدال وسي كامون وبير كاربنيل . وبهذا فإن هذه الفقرة ولمنتها تحمل العالم الفرنسي جونروي يشك في أن يكون هناك صلة بين النظم المعروضي العربى والبرنسى .

ويرد مينينديث بيدال على الاعتراض فيقول بأن « المركز » ليس هو جوهر فقرة الزجل العربية لأن « اي مركز » موجود في كثيرون قصائد الأدب الأخرى ولكن جوهر الزجل العربي هو ذلك البيت الرابع (السطط) التي تكون قافية واحدة في جميع فقرات الأغنية وهذا البيت أيضا يعتبر طابعا مميزا لـ المائى جيوم التاسع وباقى شعراء الترنيدor المشار اليهم . نم ان هذا الاعتراض من جانب جونروي وان كان فيه جوهري كما رأينا سوف يتلاشى اذا عرفنا ان الشعر العربي - الاندلسي يوجد به تلك القصيدة الزجاجية المشتملة على سبط والخالية من المركز نم يشرح العلامة بيدال اسباب خلو بعض قصائد الزجل الاندلسي من المركز فيقول ان ثمة حكايات عديدة عن ابن ق Zimmerman تذكر انه وبعض اصدقائه كانوا يتسامرون على شاطئ الوادى الكبير في اشبيليه بفناء بعض قصائد الزجل وما لم يكن هناك عدد كبير من الاشخاص كان لا بد من حرف « المركز » لأنه يحتاج الى « كورس » بفون بالتركيز اما وجود شخصية او ثلاثة فانه

بشرها مينينديث بيدال بالتفصيل وان كذا لا تستطيع ان تفصلها في هذا المرض الموجز كما ان هذا الاتجاه الشعبي قد تمثل - على مر الايام - في لونين هما « المؤشحات » وتنكتب بالفصحي « والزجل » ويكتب بالعامية

انتشار الزجل في الغرب :

بعد ان يتحدث المؤلف من ان المشارقة المسلمين قد استقبلوا هذا النوع بترحيب شديد لدرجة ان ابن ق Zimmerman كان يفخر في نهاية احدى قصائده بان زجله يفني في المراق يقول : « لقد وصلت الى الاقناع بان هذا الزجل قد انتشر في اوروبا وان اول حالة تقليد له يمكن ان تشير اليها هي بالتحديد في اعمال اول شاعر فنلندي معروف في لغة اوروبية حديثة وهو جيوم التاسع دوق اكتيانيا . وبذلك تكون الأغنية العربية الاندلسية هي اساس الشعر الفنلندي للأمم الاوروبية العديدة » نم يضيف بيدال « انى اعرف انى بهذا التأكيد اواجه معركة ، لانه خارج تماما عن نطاق « الموضة » العامية السلادة التي تحاول قصر مصادر الشعر الاوربي الوسيط على الأدب اللاتيني المعاصر له او الكلاسيكي ، ولكنى واثق من ان هذا التقليد سوف يصبح اشد صلابة بعد ان تتحقق الاراء المعارضة التي يقول بها من لا يؤمنون بالنظريات العربية الاندلسية » .

بعد ذلك مباشرة بيدا العلامة بيدال في بسط الاراء المعارضة وتقديرها ، وسوف نجد ان هذه الاراء سوف تدور حول شيئا هما: الشكل ثم المضمون .

متلا (توفى عام ١٠٨٠ م) أو الرمادى (توفى عام ١٠٢٢ م) أو ابن اللبانة (توفى عام ١١١٢) أو اى شاعر اقدم من هؤلاء مثل مقدم بن معانى القبرى الذى عاش فى نهايات القرن انتاسع الميلادى ويدايات العاشر اى ان ابن قزمان ليس الا اكثراً الجميع شهرة فى هذا المجال لوصول ديوانه اينما كاملاً . ثم يتحدى بيدال عن انه ليس هناك ما يدعونا الى الاعتقاد بأن جيوم التاسع هو اول المتأثرين بالشعر العربى لأن استخدامه للقراءة الزوجية بدون مرکز لابد وانه كان مسبوقاً بانتشار هذا العروض على النحو اى ذى ظهر به الاندلسين والذى استمر بعد ذلك على نفس النطاق لدى الشعراء المتأخرین فى المدرسة الجاليسية البرتغالية (هي المدرسة التي تلت مدرسة الشعراء البروفنساليين) كما ان بعض مؤرخي الاندلس قد نقلوا اليها حكايات عن ان الاغنية الزوجية الاندلسية كانت تختفى قبل نهايات القرن العاشر الميلادى في بلاط بعض بناءات الماليك الإسبانية مثل قشتالة ونافارا وسواها . وحکى لنا الطبيب القرطبي ابن الكثاني انه خضر في مدينة بورغش خفلاً أقيم في قصر سانشوجارثيا كوندي قشتالة (٩٩٥ - ١٠١٧ م) غنى فيه عدد من المغنيات الملائكة كمن قد اهداهن خليفة قرطبة لهذا الامر وما ان سمعت اهداهن خناء احدى زميلاتها حتى انفجرت في البكاء ، فاقترب منها بن الكتابي وساها عن سبب بكائها فقالت : « ان هذه الآيات من نظم ابن سليمان بن مهران » من سرقسطة » وقد وقعت في الاسر منذ فترة طويلة ، ومنذ ذلك الحين وانا لا ادرى ثنيا عن اسرتي . ولا يقتصر بيدال على هذه الحكاية وانما يورد حكايات اخرى تدل على انتشار الغناء الاندلسي في بلاط الحكام المسيحيين قبل نهايات القرن العاشر اى قبل

لا يصبح كفيلاً لأن تأخذ الأغنية طابعها المطلوب .
ويضرب بيدال امثلة لوجود زجل اندلسي بدون مرکز فيقول « ان المركي في حولياته يذكر عدة ازجال بدون اى مرکز » وفي ديوان « ترجمان الأسواق » لابن عربى بعد امثاله اخرى كما ان الرجل الوحيد الذى وصل اليها من ابن نمارة بدون مرکز ايضاً » ونحن نذكر من قصائد ابن قزمان الخلالية من المركز هذا المثال :

من يقول : « هذا الرجل
مطبوع » قال الصحيح :
مطبوع جانبي في
الفازل والمدح
ان ذا قال يقرأه
نهينا مليح
لم عجز ذا اللسان
عن مليح بكتل - ع
اما الاعتراض الثاني فيتعلق بعنصر الزمن :
ذلك ان العالم الالمانى مس. آبل APPEL يعرض على النظرية الاندلسية قائلاً : « ان الشعر البروفنسالى وجد قبل ان يكتب ابن قزمان اغنته الأولى » وير بيدال على ذلك قائلاً : « ان العالم الالمانى الشهير مخطئ » في هذا لأن الحقيقة هي اتنا نعرف ان ابن قزمان كان يعيش حياة التردد والتجول منذ عام ١٠٩٤ م قبل ان يبدأ جيوم التاسع في كتابة قصائده (ولد جيوم - كما ذكرنا من قبل - عام ١٠٨٦ م) ثم يضيف بيدال بأنه ليس من الضروري ان نجعل من ابن قزمان بالتحديد نموذجاً للبروفنساليين اذ يكفى ان ننظر اليه انه احد ممثلى المدرسة الاندلسية لأن النماذج الحقيقة والمؤثرة يمكن ان تكون اقدم من ذلك بكثير اذ نجدتها في ابن نمارة

اللتينية ، مما اثار دهشة الاسكولانيين (المدرسين) المسيحيين . وكما يقول ارنست رينان فان مدرسة طليطلة قسمت التاريخ العلمي للعصر الوسيط الى عهدين : اهتمد السابق عليها ، والاهتمد اللاحق بهما . نم يسائل العلادة بيدال لماذا لا نعرف بان انتشار الاغنية الاندلسية لابد وأن يكون تدبه في وقت قريب من هذين الحذرين الكتبينيين الذين لا جدال حولهما . وذا ينسى مينينديث بيدال ان يشير الى عـاـو الثقافة العربية في ذلك الوقت وانها كانت ثانـى دانـما سابـقة على اي نقاـمة اخـرى .

اما الاعتراض الرابع ، ويتعلق بالمضمون ، فيشير الى صعوبة فهم الشعر العربي من قبل القارئ الاوروبي . ويرد بيدال على ذلك بقوله اتنا يجب ان نضع في اعتبارنا ان الرجل لا يتضمن نفس الصعوبات الى يمكن ان نجدها في الشعر العربي المتفق . ويضيف بان ابن خلدون قد ذكر لنا ان الاندلسيين كانوا يجدون في الرجل سحرـا بسبب المـهـولة التي كانوا يفهمونـه بها .

بقى اعتراض خامس بصفة مينينديث بيدال بأنه مثل سور الصين بمثـل اكبر عـائق اـمام قبول الثانيـة في المـضـمون للـشـعرـ العـربـيـ - الانـدلـسـيـ عـلـىـ الشـعـرـ الاـورـبـيـ . وـوسـوفـ نـتركـ انـ هـذـاـ العـائـقـ الكـبـيرـ فيـ نـفـلـ بـيدـالـ لـنـ يكونـ لهـ اـىـ سـندـ ، وـوسـوفـ يـفـنـدـ بـيدـالـ نـسـهـ مـبـحـسـنـ تـفـنـيـدـهـ . وـهـذـاـ الـاعـتـرـاضـ اـنـذـ يـقـولـ بـهـ الـآنـ كـثـيـرـونـ عـرـضـهـ مـنـذـ حـوـالـىـ قـرـنـ منـ الزـمـانـ اـهـامـ جـيـومـ جـيـومـ سـلـيـجـلـ : اـنـ لـاـسـتـطـيعـ انـ اـقـعـ نـفـسـ بـاـنـ شـعـراـ مـثـلـ البرـوـفـنـسـالـيـ يـفـوـمـ عـلـىـ تـقـديـسـ المـرـأـةـ ، وـاعـطـاءـ الزـوـجـةـ حرـيـةـ كـامـلـةـ فـيـ اـهـامـ الـاجـمـعـىـ ، يـمـكـ انـ يـكـونـ مـسـتـلـهـمـاـ مـنـ شـعـبـ النـسـاءـ فـيـ سـجـيـنـاتـ مـثـلـ الـاـمـاءـ . وـيرـدـ بـيدـالـ عـلـىـ هـذـاـ الـاعـتـرـاضـ

انـ يـبـداـ الشـعـرـ المـنـلـاـنـ فيـ مـنـطـقـةـ بـروـفـنـسـ بـقـطـرـةـ طـوـبـلـةـ .

اما الجـهةـ الثـالـثـةـ الـتـىـ يـتـلـعـرـ بـهـ مـعـارـضـوـ النـظـرـيـةـ الـعـرـبـيـةـ - الـانـدلـسـيـةـ فـتـقـومـ عـلـىـ اـسـلسـ اـعـتـقـادـ خـاطـئـ وـهـوـ عـدـمـ التـواـصـلـ التـقـالـيـ بـيـنـ الـعـالـمـيـنـ الـمـسـيـحـيـ وـالـاسـلـامـ . وـيرـدـ الـعـلـمـةـ بـيـدـالـ عـلـىـ ذـلـكـ بـنـكـ مـثـلـ اوـ هـالـتـيـنـ غـيـرـ حـالـةـ الشـعـرـ لـبـسـ فـيـهـمـ نـقـاـسـ وـمـعـرـفـ بـهـمـ عـالـيـاـ . نـمـ يـتـسـاـلـ بـيـدـالـ : اـنـقـىـ لـاـ اـنـهـ مـاـ عـنـهـ نـتـلـقـ مـوـضـوـعـ الـزـجـلـ نـتـاسـيـ هـذـيـنـ مـعـاصـرـيـنـ لـهـمـ اـهـمـيـةـ كـبـيرـةـ فـيـ التـارـيـخـ التـنـاقـفـ لـاـورـيـاـ ، وـقـدـ هـذـنـاـ فـيـ اـسـپـانـيـاـ خـلـالـ النـصـفـ الـاـولـ مـنـ الـقـرـنـ الـثـالـثـيـ عـشـرـ ، اـىـ فـيـ قـسـ الـفـرـطـ الـتـىـ عـامـ بـهـ جـيـومـ الـتـاسـعـ . وـهـذـانـ الـعـدـنـانـ يـدـلـانـ عـلـىـ الـقـوـةـ الـاـنـشـارـيـةـ الـهـامـلـةـ اـنـقـىـ كـانـ لـلـقـافـةـ الـعـرـبـيـةـ فـيـ ذـلـكـ الـحـينـ ، وـكـانـ هـذـهـ الـقـافـةـ تـلـوـ بـكـنـيـهـ عـلـىـ الـقـافـهـ الـلـاتـيـنـيـهـ كـمـ اـعـتـرـفـ بـذـلـكـ روـجـرـ بـيـكـونـ فـيـ قـطـرـةـ لـاهـةـ . اـمـاـ الـعـدـثـ الـاـولـ فـهـوـ قـيـامـ اـحـدـ الـيهـودـ وـهـوـ بـدـرـوـ الـفـونـصـوـدـ اوـبـيـسـكاـ حـوـالـىـ عـامـ 1106ـ بـتـرـجـمـةـ مـجـبـوـةـ اـقـاصـيـ شـرـقـيـ ذـاـ اـصـلـ هـذـىـ وـعـرـبـيـ لـلـغـةـ الـلـاتـيـنـيـهـ ، وـقـدـ حـظـيـتـ هـذـهـ الـمـجـبـوـعـهـ بـنـجـاحـ مـنـقـطـعـ الـنـظـيـرـ وـظـلـ لـقـرـونـ طـوـبـلـةـ وـكـانـهـ نـورـةـ جـيـعـ الـقـصـاصـيـنـ وـجـمـيـعـ الـأـمـمـ الـأـوـرـبـيـهـ بـمـاـ فـيـ ذـلـكـ اـعـظـمـ تـصـاصـنـ ذـلـكـ الـعـصـرـ وـهـمـ دـوـنـ خـوـانـ ماـوـنـيلـ فـيـ اـسـپـانـيـاـ (ـ مـنـ الـقـرـنـ الـرـابـعـ عـشـرـ الـمـيـلـادـيـ) وـبـوـكـاشـيـوـ فـيـ اـيـطـالـيـاـ ، وـشـوـسـرـ فـيـ اـنـجـلـتراـ . وـالـعـدـثـ الـثـانـيـ هـوـ اـنـهـ بـعـدـ ذـلـكـ بـسـنـوـاتـ ةـيـلـهـ اـىـ مـنـذـ عـامـ 1120ـ تـقـرـيـباـ بـدـاـ رـايـمـونـدـ مـطـرـانـ طـلـيـطـلـةـ ، وـجـوـنـدـ سـالـفـوـ رـئـيـسـ شـامـاسـةـ سـيـجـوـفـيـاـ لـىـ نـاسـبـيـسـ مـدـرـسـةـ الـمـتـرـجـمـيـنـ الـمـرـوـفـةـ فـيـ كـاتـدـرـاـتـيـةـ طـلـيـطـلـةـ ، هـيـثـ نـقـلـ مـعـظـمـ الـاـمـالـ الـعـرـبـيـةـ فـيـ الـفـلـكـ وـالـرـيـاضـيـاتـ وـالـصـيـلـةـ وـالـفـلـسـفـةـ إـلـىـ الـلـغـةـ

الشعر البروفسالي ولكننا لا نستطيع في هذه المجلة أن نام بكل اقواله . ويكتفى ان نذكر ابيانا لأحد خلفاء بنى امية في الاحدى يقول فيها :

عجب يا باب الليث حد سفانى
واهاب لحظ فوانير الاجمالى
ما ضر انى عبادهن صباية
وبنوا الزمان وهن من عبادنى
لو لم اطع فین سلطان الهوى
كثغابين ملست ... مسرورا
وعلى هذا النمط ثانى ابيات للشاعر
البروفسالى برفاردى مينادر يقول فيها :

يا سيدنى العزيزة
اننى لا اطلب منك
 الا ان اكـون
 خـادمك
 سـوف اخـدمك
 وكانت سـيدى
 وانتظـر منك
 الجـائزة المسـنحة
 وانتـحـت بصـرفـك
 واخـصـع ، مـسرورـك
 ، ونبـيل الخ

وبفرض مينادر يبدال امثلة وحكايات تدل على احترام المقرب للمرأة ، وعلى المعاناة في الحب ، التي تظهر في اشعارهم ويربط بين كل هذا وبين اشعار البروفسالى . كما يذكر نقاطا اخرى للاتفاق بين الشعراء مثل وجود الرقيب في اشعار جيوم التاسع وماركور وفى اشعار ابن قزمان فضلا عن سابقات اخرى تدل كلها على تأثر الشعرا بالبروفسالين بالشعر العربي الانجليزى . ولا ينسى مينادر يبدال ان يخصص فصلا عن انتشار عروض المؤسح او الزجل فى البلدان الاوربية المختلفة مثل فرنسا وامريكا

يقوله : « ان هذه المجة تبدو لنا في غارة التهافت ، وهي الان قد ممحى من قبل الكثرين الذين روا فيها غير ذلك ، ان حقيقة المرأة المسلمة مختلف كثيراً عن هذه الفكرة التسطيحية فاما المسيحية في البلاد البروفسالى ، بالرغم من انه كانت موجوداً مثالياً لأمراة الاوربية في ذلك الوقت الا انها لم تبلغ كل هذا القدر من الحرية ، كما ان المرأة المسلمة لم تكون تحيا في كل هذه القيود المخيلة » . ويضرب بيدال امثلة من شرق الاسلام ومن فيه تدل على ان المرأة المسلمة كانت تجمع حولها مجالس الادب مثل الابيه ولادة بنت استكفى .

م الموضوعات مشتركة :

ومن الاشياء التي تجمع بين الشعرا العرب الانجليزيين وشاعراء اتروپادور البروفسالين وندل - دون ادنى ريب - على تأثير الاولى في المتأخرتين نجد الحب العذري وهو ما يسمى في الشعر البروفسالى AMOR CURTIS تقدير المرأة ، وعلو المحبوبة والطاعة او الخضوع في الحب ، والحب بدون مقابل . وكل هذه الاشياء نجدها مفصلة في كتاب « طوق الحمام » لابن حزم واشكناز يعاضى بيدال على رأى جونزو في ان الحب العربي يقوم على الحسية ، فيقول انه بعد ان تنشرت دراسات اسين بلايثوس عن ابن حزم القرطبي ، وترجمات نيكل لابن حزم ولابن قزمان ايضاً وبعد ان ذاعت دراسات جارينا يوميت حول الشعر العربي الانجليزى ، وبعد ظهور كتاب هـ - بريث PERES عن الشعر الانجليزى فإنه لا يمكن ان نتحدث الان عن وجود حب هى فقط في الشعر العربي يتعارض مع الحب العذري .

ويضيف العلامة بيدال في تفصيل هذا العائب من الشعر العربي ويقارنه بمثله في

على هذا الشاعر الذي اخترع المؤشحات وبالاخص فيما يطلق بالمركز ، وهو عنصر غريب على التصرير العربي . كما يفضل بيدال رأى المستعرب المشهور خوليان ريبيرا الذي يقول بان مقدم بن معان لم يستahlen شعرا رومانشيا اندلسيا وانما استahlen شعرا كان يدور على السنة بعض اهالي جانيسيا (منطقه في شمال اسبانيا) - المقين في الاندلس ، وكان هؤلاء الجالسيون ، بشكل خاص يهانون اكثر الطوائف الاخرى انتشارا في الاندلس ، ولكن بيدال يرفض هذا الرأي لانه ينعارض مع ما اشتهر من ان اهل الاندلس هم اذن شعوب اسبانيا قدره على ابداع شعر غنائي شعبي على مر العصور .

وهكذا ناتى الى ختام هذا العرض الموجز الكتاب العلامة الاسپاني الذى يعبر ثبونجا مريدا في دقة البحث وكمال البرهان ووضوحه . وهذا الكتاب كلمة حق وصدق في بلاد تحاول ان تسلب العرب كل حقوقهم ، وتنفى عنهم كل ميزة ، وتلصق بهم كل نقية وهم « اي العرب » عادة ما يصدرون هذه النقلات المتقدمة فيعمون على نشرها بحسن نية بخلاف من ان يواجهوا الحجة بالحجفة والبرهان بالبرهان ، وهم بذلك يساعدون دون قصد على ان يستمر عرب اليوم في مواطنهم الذى براد لهم ان يستمرموا فيه امد ادهر .

ويتمثل هذه الدراسة الجادة الواقعية فتح مبنينيث بيدال الباب عى مصارعيه لكن من جاء بعده من الدارسين المستعربين الذين غاصوا في بحر الدراسات العربية الاندلسية ، وقدموا نظريات قوية فرضت نفسها على الساحة الأدبية في الغرب ولم يعد في الامكان اهمالها او التغاضي عنها . ولهذا الموضوع حديث آخر .

والبرتغال وایطاليا ، ويضرب امثلة من كل بلد يعود بعضها لاقرئن السابع عشر الميلادي . وكل هذا يدل على ان تانية هذا النوع من الشعر العربي على الشعر الأوروبي قد استمر حتى فترة منافرة عن مصر النهضة الاوربية .

ولكن العلامة بيدال، وهو الباحث الموثقوعي المدقق ، يعتر في الخاتمة من المبالغة في الاقتناع بتأنيث الشعر العربي الاندلسي على الشعر البروفنسالي ، لانه بالرغم من اهمية هذا الموضوع واستناده الى براهين واضحة وواكيدة الا انه لا ينفي وجود تأنيثات اخرى انت الى ظهور الشعر البروفنسالي مثل الشعر الشعبي الذى كان يدور على لسان المداحين الشعبيين في العصر الوسيط ، والمقالات اللاتينية التي كان يكتبها الرهبان ، وطبيعة الحياة في بلاط الملوك في ذلك الوقت ، حيث كانت السيدة في العصر الاقطاعي تقوم بدور بارز في هذه الحياة الناعمة المرفهة ، كما يشير بيدال الى ان تانية الشعر العربي الاندلسي لم يكن قويا الا في عصر التروبادور ثم بدأت تظهر اتجاهات جديدة في عصر انتهاء ظلت تتتطور حتى وصلت بالشعر الى طريق الماظفة الطبيعية التي استنهما عمر النهضة من العصر الكلاسيكي . واخيرا يدارج العلامة بيدال هذا السؤال : هل كان نية عناصر رومانية انت على مقدم بن معان القبرى مخترع المؤشحات ؟ ويجيب على ذلك ملن المؤرخ الاندلسي ابن بسام قد حكى لنا ان مقدم كان ينظم شعره في لغة شعبية مختلطة بلغة الرومانش التي كان يتحدث بها المستعربون الاندلسيون وهذا الخلط بين اللغة العربية واللغة الرومانشية يدل على وجود تأنيث لقصائد غنائية شعبية كان يتفنن بها مسيحيو الاندلس

أقلام جديدة

يقدمها : محسن الخياط

.. هذا الباب .. لماذا ؟

« بداخل كل انسان رغبة في التعبير عن نفسه ، في تجسيد ما يعيش بوجданه من احساسات بشكل او باخر ، وفي سن مبكرة تأخذ المواهب طريقها الى التعبير . ورعاية تلك المواهب وتوجهها امر له اهميته في اعداد الاجيال من اجل تحمل مسؤولية الكلمة ، التي هي في النهاية موقف من الحياة والمجتمع .. فالانسان الابيب او الفنان لا يعيش بمعزز عن واقعه ، ولا يمكنه ان يعيش خارج اطار العلاقات الاجتماعية في مجتمعه ، ولا بعيدا عن الاحداث والتطورات من حوله .. فكل هذا ينعكس على سلوكه .. حياته .. نصرفاته .. والادب الجاد هو صورة من صور صراع الانسان ضد قوى الشر في المجتمع .. فهو القادر على التبشير والتنوير .. والقادر على صياغة الحلم . والادباء في اي مجتمع هم كتبية المقدمة التي لا تملك سلاحا في القلم ، كتبية لها قدرة صياغة الفكر وتوجيهه ، ولديها ملكة اعادة تشكيل الوجود الانساني بحيث يصبح قادرا على التفكير .. قادرًا على الفعل .

ومن هذا المنطلق ، بنت مجلة « ادب ونقد » الاعمال الشابة الجادة ، واستحت لها المجال .. وهي بهذا الصدد ايضا تقدم باب « اقلام جديدة » لكتاب القصة والشعر .. حتى تنسح الطريق لكل المواهب التي حرمها ظروف السنوات السابقة من ان ترى النور .. وهي ترحب بكل قلم يدع قصة او قصيدة .. ويكل قلم يقاده وستقوم هي ايضا بدورها في القاء الضوء على اهم الاعمال التي يقدمها الباب وهو امتداد طبيعى لدورها في التعريف بالإباء الجدد ونشر اعمالهم .

تقدم في هذا العدد اسما جديدا في عالم القصة المصورة .. تجلبه الى دائرة الضوء قصته « المباطحة » التي استلهم احداثها من عادة ريفية حيث يباطح فيها ابناء القرية بعضهم البعض اظهارا لقوتهم الجسدية .. وفيها يرسم الابيب الدافت بدقة، متناهية .. وبتركيز شديد يشدك قسرا الى المشاركة في المشاهدة .. وينرك في النهاية لكن تداعى المعانى في نفسك لتشكل اطارا اجتماعيا غير منظور حول دلالات المباطحة وابعادها بين اولاد العم ..
المباطحة : قصة قصيرة بقلم محمد عبد الله الهادى .

المباطحة

كعمالق وقف عمي الاصغر واضعا كفيه العريضين على كتفينا ليحكم
بيتنا وهو يصحح من وضع يدي لليمني حول عنق (محمود) وذراعي الاخرى
تحت ابطه .

ويرفع ذراع محمود حول عنقى والاخرى تحت ابطى ..

تراجع عمي قائلًا : لا تتحركا الا عندما اعطي اشارة البدء .

كانت الشمس قوية وحامية عندما ضحك جدى للذى لا يضحك كثيرا
وبان عليه السرور وهو يشير بأصبعه الطويلة النحيفة نحوى : الولد
(سعد) عفى .. وصحته جامدة ساعتنى كانت امى تنحنى .. ومازاللت
تجمع بقايا طعام الغذاء . وهى تنظر لعمى معاشرة : ستغضب الاولاد ..
معضمها .

كن ابى يمین منكتنا بجوار عمي الاتبى .. اما اخواتى وابناء عمومى
فقد شبوا على اطرافهم يتبعون (المباطحة) .

كانوا يبتسمون في ظل اشجار المنصفاف المتهدل الاغصان بحذاه
الماء تنحنى اغصاته في سكون كثسر البنات بداعيب صفة الماء ..

كنت ومحمود في وضع استعداد وكلانا يثبت قدميه للحافيتين في تراب
الارض بصوت مستثار صالح عمي يحيتنا : الفائز .. حلل عليه (حنة
بعشرة) ..

كانت للفيظان حولنا خالية في عز الظهر تحت الومج الحامي لشمس
الليلولة .. لكن العصافير .. ما زالت تصدح .. تصوصو .. لا تكف عن
الطيران بين الماء والاغصان والاعشاش التكورة الثابتة بعنایة .. عندما
اشار عمي غرست قدمي اليسرى في الارض .. جذبت محمود على اليمنى
فسقط ارضا .. وانا فوقه منبطحا ..

تفزعنا العصافير وطلرت عندما هلل الاولاد .. وصاحوا ..

لكن محمود استجمع قواه وجذبني بقوة تحته .. وانبطح فوقى ..
هرولت امى غاضبة نحونا .. فصلتنا ... امسكت بيديننا ...
نفضتنا من الغبار ..

وفي الفلل الراسخ ، كانوا مم ، وما زالوا يضحكون .
وضع عمى (البريزة) في جيب الصديرى .. قائلًا : لا فائز ..
ولا مهزوم .

سقطنا من يدى أمى .. بكينا .. ضربنا ايدينا فى ارجلنا .. عزفنا
رؤوسنا بالتراب .

لكن جدى الذى لا يضحك كثيرا .. كان يقمه فى سرور ويمسح
لحيته الكثة .. وكان يسعل عندما وضع يده فى جيبه ليخرج حافظته
الجلدية للحائنة اللون المثبتة بسلسلة نحاسية صفراء باعته وهو يقول :
(حتى عشرة) لسعد .. ما وحنه عشره) لحمدود .

بقال تمى الامدید

الشاعر العاشق للوطن

الاسم : عوض الحسيني قشطة

المهنة : بقال بقرية تمى الامدید . دقهلية

تعرفت على أشعاره عام ١٩٦٦ وظلت علاقتي به متعددة حتى عام
١٩٧٥ وبعدها انقطعت عنى أخباره لسفرى الى الخارج ... وعانيا الشاعر
في السبعينيات ما عانته انحرافه الادبية .. وفي تلك الفترة داب على
مراسلة المجالات العربية .. وقدمت عنه دراستان في مجلة الاديب
اللبنانية ..

وآخر الدراسات من اشعاره .. عوض الحسيني قشطة .. قدمها
د. على أبو زيد الأستاذ بجامعة المنصورة ..

ولكن ما هي قصة البقال الشاعر .. ؟

لقد ادرك البقال - في سن متأخرة - قيمة الكلمة في حياة الانسان ..
فاستغل قدرته على القراءة في تحصيل المعرفة من الكتب .. لم يتخرج
من الجامعة ولم تعلمه مدرسة ، ولكنه انكنا على نفسه يعلمها ويتفقها حتى
انطلق لسانه بالشعر .. اختار لنفسه الشعر العمودي طريقا .. ولكنه

حدد نفسه في إطار القضايا الوطنية والערבية .. نجحت اشعاره ترجمة لحب البسطاء لأوطانهم ودفعهم عن قضايا الفئات المطحونة في المجتمع ..

تسلم منه د. طه وادى الاستاذ بآداب القاهرة نسخة من ديوانه « مع الأيام » ليكتب دراسة له .. وحتى الآن لم يجد الديوان طريقاً للطبع والنشر .. وفي هذا يقول الشاعر في قصيده « ويلى »

ساد الكساد وسوق شعرى راكده
وعكاظ ما عامت ولا هي عائده
ومهى الربيع وما نخت مشاهده
والنيل أسلم للمحيط روافده
وشكا الصحيح إلى الطيل حواسده
واصيبت للنصحرى بداء الزائدة
والشمر اغلق في الصباح مشاهده
والمال افسد شعرنا وموارده
والشاعر المغمور مع فرائده
ورأيت صعلوكا يكابر رائده
وتعالت الأصوات حول المائده
ولمسست من بين العقول جلاده
ويلى اذا وقف الزمان على حده
ويلى اذا هجر الامام مساجده

ويمضي البقال البسيط في رحلة مع الحياة من أجل لقمة عيش نظيفة .. ومن أجل كلمة هادفة .. ويؤكد للعالم أن هناك ثمة ارتباط بين الكلمة الجادة ولقمة العيش ..

ويقول عنه د. علي ابو زيد الاستاذ بآداب المنصورة في دراسة بعنوان : الوطنية في شعر الحسيني قشطة :

.. من المؤكد ان الشاعر عوض الحسيني قشطة في ديوانه « مع الأيام » يثبت للنادى المتخصص وللقارئ المتذوق .. قدرة شعراء الأقاليم المغمورين على لفت الانتباه اذا اتيحت لهم ما يتاح لغيرهم من فرص النشر والدعابة .. ومن الطبيعي ان الشاعر اذا توافرت له وسائل الدرس والنقد والتوجيه الادبي لحق امجاداً ادبية تسجله في مصاف الشعراء في عصره ، وفي لونه ، وعلى هذا الأساس وبناء على ظروف الشاعر الذاتية وامكانياته الخاصة وقوله الشعر كبيراً وانحسار الاوضواء عنه غالباً وتلقيه العلم قليلاً فان ما انتجه من شعر ينبعق هذه العقبات التي لم يكن للشاعر فيها دخل ..

شعر الحسيني قشطة شعر شاب في ربيع وجدانه يمرح ويفرج
وبقبل ولا يدبر ، ويأمل ولا يقتنط ، وهو وإن كان قد تخطى العقد الخامس
من عمره إلا أن عمره الفني هو للذى يطفى على سنوات عمره الحقيقي ..
والجواب الذى تخضع لمقاييس الدرس الفنى والتحصيل الأدبى فى ديوان
الشاعر ، كثيرة وممتدة وسنقتصر على جانب الوطنية فى شعر الحسيني
نحوت الوطن فى شعره من الأصوات الناضجة .. والوطنية عنده ليست
شعارات حماسية ومبادئ يؤمن بها دون وعي بل هو دفء الشعر الذى
يحس به فى وطنه الكبير مصر وفي عالمه العربى وفي قريته الحبية « تمى
الأبدى » . وبن الواضح ان المقطوعات التى تغنى فيها الشاعر بوطنه
تمثل حيزا لا باس به فى ديوانه ..

ان خيروني بسلام الله قاطبة

ما اخترت فيها سوى مصر واهليها

ومن السمات الفنية الواضحة لتحديد اطار الصورة الوطنية فى شعر
الحسيني قشطة استفادته من عنصر التاريخ ولكن لم يأت بحقائق التاريخ
المضلة حتى لا يفسد ذوقه الشعري ويحيى الوجدان الأدبى إلى حقائق
تعليمية يعرفها الجميع فى مصادرها .. ولكنه يلمع ويكتف ويركز ويشير
إلى مواقف مضيئة فى حياة وطننا الأم ..

و كنت فى روضة الأطفال اكتبها

ميم .. وصاد وراء كتت اعنیها

هذا هو صوت البطالب البسيط الشاعر القلبي المغمور الذى وهب
لبلده لوطنه .. ويريد لأشعاره أن تنفس .. أن ترى الضوء .. ولا اعتقاد
أن مصر المشمسة فى أشعاره - تحجبها - السحب مما كانت كثانتها ..

محمود أمين العالم ينافس «أيام المطر»

على ابراهيم

حول اسماعيل العادى تقول انه يقف في منطقة غامضة بين الحساسية القديمة والحساسية الجديدة . والحقيقة ان كلمة الحساسية تصيبني بالحساسية ، حاولت ان اتأمل هذا الوضع الحرج او القلق بين الحاسبيين ؟ حاولت ان افهم ما هو المقصود بهذه الحساسية ؟ ولعل هذا ان تكون مدخلاً للمدحى عن اسماعيل العادى لتفصيل جانباً من الحكم الذى يتحدث به الاستاذ والنادر اكابر ادوارد الفرات عن اسماعيل ، ولنقاتل معها حقيقة ما يقال عن حساسية جديدة ، يقول الاستاذ ادوارد ان الكتابة الابداعية قد أصبحت حسب هذه الحساسية الجديدة « اخترانا لا تقليدا ، واستثنينا لا مطابقة ، وثارنا للسؤال لا تقديمها للاجوبة ، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات » ومن الناحية التcticية « هي كسر للسرد الريتيب وتحطم لسلسة الزمن السار وتهديم لبنية اللغة المكررة .. الخ ... » والخلامة الذى ينتهي إليها من تعريفه للحساسية الجديدة بأنها أصبحت اليوم هي الكتابة الابداعية الحقيقية ، اي ان خارج هذا النزير لا توجه كتابة ابداعية . وبくだ الاستاذ الفرات ان يرد هذه الحساسية الجديدة الى الأربعينات ، وفي اطار ما يسميه بالحساسية القيمية يحشد او يكتس كل من كتبوا قبل هذه الحساسية

اقام نادى الادب بحزب التجمع الوطنى التقى الوحدوى ، في مساء الخميس ١١ ابريل الماضى ندوة لمناقشة المجموعة القصصية الثانية للكاتب اسماعيل العادى « ايام المطر » ، تحدث فيها الناقد الكبير الاستاذ محمود أمين العالم ، وحضرها عدد كبير من المتاب وافتاد . ويمد ان عدم الكاتب ابراهيم عبد المجيد الاستاذ الناقد ، ومؤلف المجموعه الى الحاضرين ، بدا الاستاذ العالم حينه ، قال ..

اعرف لكم منذ البداية اننى غير موهل للحديث عن واحد: منكم ، فالحقيقة اننى منذ ان عدت الى مصر وانا في دوامة عملية ، ودوامة معرفية ، لهذا اعترف انى لم اهتوب بعد حرارة الابداع الجديد، بل اعترف للصديق الفنان اسماعيل العادى الذى ام احظر بكل اعماله ، فلم اقرأ له ثبوتاً لها هذا اللقاء غير مجموعتين تصريحتين « المام الخامس » و « ايام المطر » ، على اننى حاولت ان اعرف عليه اكثر فيما كتب عن هاتين المجموعتين ، وفي كل ما ترأت عنه من نقد كان نقداً طيباً ، لعل استطيع ان اضيف اليه جديداً . ولكن في الحقيقة وقت عند كلمة عبيرة عن اسماعيل العادى في مقدمة المجموعة القصصية والشعرية في مجلة الازل ، تلك المقدمة التي كتبها الاستاذ ادوارد الفرات بها اشارة سريعة

ادوارد الحساسية التقليدية هناك فارق كبير بين عبد العليم عبد الله ويوسف ادريس ، بين المباعي ونجيب محفوظ ، وفي تقديرى ان هذا الحكم العام ينقر الى الرواية التاريخية لا الرواية ، التي تعبر عن المركبة والتطور والتسلسل والاختلاف .. سواء في الرواية او في الصياغة او في التشكيل والمصامن وفيما يتعلق ايضا بارتباطها بواقعها الاجتماعى الذى يتغير في اواخر القرن التاسع عشر الى الان ، فضلا عن طبيعة الاباء ، طبيعتهم المزاجية والفكريه ... رغم كل ذلك يكىس الاستاذ ادوارد ادوارد المرحلة التي سميها التقليدية في سلة واحدة ويصنفهم على انهم شئ واحد ؟ ليس هذا فقط بل اكاد اتمن انعدام النظرة التاريخية مرة اخرى فيما يتعلق بالاسارة الى عام ١٩٤٠ .. كان هناك في ١٩٤٠ حركة ادبية ، وكانت هذه واحدة من المشتغلين بها ، كانت هذه الحركة تربط ارتباطا مباشرة بالتحول السريع الى الادب والفن ، كانت تدعى للقطبية والرفض المطلق لكل شيء ، وكانت ايامها في مقدمة مجلة البشرى - ولم اكن قد أصبحت ماركسيا بعد - ادعوا الى تهريم كل شيء ، وتخريب كل شيء ورفض كل شيء ، اريد ان اقول اتنا لا نستطيع ولا نقدر ان نحكم على ما يحدث الان من تجديد لا شك فيه لحركة الادب بهذه النظرة النبوية الى ما كان يحدث في الاربعينات ، خصوصا ان هذا يعطى الحركة الادبية الجديدة نفس الدلالة التي كانت موجودة في الاربعينات .. دلالة الرفض المطلق ، التهريم ، العدم ، وانا لست ضد ان تكون هناك كتابات في هذا الاتجاه ، ولكنني انا اتحمث عن الربط المنهجى ، التقليدى ، الفسطط لما يحدث الان من ابداع وتصويره على انه استمرار لرواية الاربعينات . اردت ان اقول

المجديدة من ظاهر لاتسین الى يوسف ادريس ، تم يشير الى ان «الوجة الواقعية التي فجرت الساحة الادبية بفترة ثثير وجذوى قليلة قد ثبت انحسارها وقصورها مما ». وهذا ارجو ان تسمحوا لي ببعض ملاحظات كيدخل للحديث عن اسماعيل ، ماذا يعنى هذا التعريف للحساسية الجديدة ؟ هل هي بنية شكالية تشكيلىه ابداعية جديدة ؟ ام هي رؤيا انسانية اجتماعية جديدة ؟ نحن متطرق بالطبع ان هناك شيئا جديدا يتحقق في حركة الادب المصرى ، لا شك في هذا ، ولكن ماحقيقة هذه الحركة الجديدة ؟ هل هي حساسية جديدة بمعنى القطبية الا بستمولوجية الفنية البداعية لكل ما سبقها ؟ الا نستطيع ان نبني في كل مرحلة من مراحل التاريخ الادبى السابق - اذا استخدمنا كلمة حساسية - حساسيات جديدة باستمراراً لو بدأنا من اواخر القرن القىسع عشر سبجد حساسية البرلودى ، وهى قبل ذلك عند الساعاتنى ، نستطيع ان نقول انه قدم نوعا من الحساسية الجديدة التي تنفع مع الظروف . لا اريد ان ادخل في التفاصيل ، ولا اريد ان استعرض ممکم تاريخا ادبيا ، ولكن في كل مرحلة هناك دائما نخطى الشيء قديم ، وانا الذكر في مقدمة «الديوان» يقول المقاد نحن فريد ان فدرا شيئا جديدا فيه قطبية مع المفهوى ، لكننا نكتشف عند المقاد استمرارية ابداعية او استمرارية جدلية ، ولكن ليست القطبية الحساسية والبدء المطلق الذى قد يتضمن المعنى الدينى للخلق ، اي البدء من عدم ، هذه نظرة غير تاريخية ، ليس هناك بهذه مطلق وانما هناك التغطى ، التمساوز وعلى ذلك نستطيع ان نقول ان هذه الرواية لما يسمى بالحساسية الجديدة تستند الرواية التاريخية ، وفيما يتعلق بها اسماء الاستاذ

على المدرسة ، التيار الثاني هو تيار التورط او التيار الداخلي ، ويدخل فيه محمد هافظ رجب وهو في رأي اخصب من ان يقلص بهذا الحكم ، التيار الثالث يسمى استيهاء التراث ، وهذه نقله منهجية خالطة ، لانها تنتقل من دلالة تيار ومضمون تيار الى صفة من صفاتيه وعنصر من عناصره ، فنحن في التشيز قد نستخدم التراث ، وفي التورط قد نستخدم التراث ، وفي الواقع قد نستخدم التراث ، استخدام التراث لم يكن يصح ان يكون تيارا ، ورغم تقى التيار الواقعى وابيات قصوره ، فالتيار الرابع هو الواقعية الجديدة ، وتضم مسدا من الكتاب كان بالامكان تفسيرهم والتمييز بينهم .

لا شك نحن نحترم اتجاه الاستاذ العزيز ادوارد لكن في تقديرى القصيدة تحتاج إلى رؤبة أعمق وإلى تحديد أكثر انصاماً ، لا شك ان هناك نقله جديدة في الفكر والتعبير والصياغات والقيم الجمالية والتكتيكية ، ينبغي ان نتبينها ونحاول اكتشافها دون ان نسارع بعمل خلفات نهاية ، ثم ان حركة الادب لا يمكن ان تكون هذه الحركة المتبره عن اصولها الواقعية ، واصواتها التاريخية وتراثها العام وسيافها الابداعى كله . ازعم انها دعوة الى تقليل التيارات الادبية الى تغليب تيار شكلاني معاذ للواقعية مضموناً ، ومنهجاً ، والغريب انت فى التطبيق التقدى الذى فراته فى هذه المقدمة ، وجئته حتى من الناحية الشكلية لا يحترم المبنى الشكلي للعمل الفنى ولا يكاد يتعرض ابنية الشكلية بل يكاد يصل فى نهاية الامر الى احكام تغلب عليها السمة الانطباعية بل الذوقية

* * *

اسمحوا لي بعد هذه المقدمة التي لعلها شبلوكم بما سأقول ، ان ابدأ في الحديث

ان مقدمة الاستاذ ادوارد تنقر الى الرؤبة التاريخية وتتدارك ان نفهم التطور الاجتماعي والفكري والدلالي ، بل تتدارك ان تعي هذه الحسابية الجديدة دلالة واحدة هي ما كان يحدث في الاربعينات واكاد اقرأ في تصريحاته لها كلمات سبق ان قرأتها كثيرة لا دونيس في حديثه عن الشمر .. باحمد الواحد ، طبعاً استطيع ان اردتها الى ابراهيم طوقان والى السير بالبة الفيسيدة والى اندرية بريتون ، واستطيع ان اجد بعضاً منها في كتابات الخطيبين الافخة وفي بعض الكتب المترجمة في المغرب العربي .. الدعوة الى المعاشرة الشكلية المطلقة ورفض كل شيء .. اخ .. وبخيل الى ان هذا كان السبب في موقف الاستاذ ادوارد في الواقعية ، قال انها افلاست ، وثبتت قصورها ، على العكس من ذلك فانا ارى ان الواقعية تسمى وتنemic وتنفع وتتعدد مظاهرها ، فلنكلم بالحلم عن الواقع ، بالاساطير عن الواقع بالرمز عن الواقع ، بمختلف الوسائل عن الواقع ، لكن الواقعية هي المصب الذهبي واشرف العظيم الذي نستطيع ان نتباهى في ملابح الادب المصرى والعربى والعالمى ، لم ينحصر الادب الواقعى ، ولم يثبت قصوره ، وليس من الانصاف او الدقة العلمية ان نزعم ذلك .

بالاضافة الى ما سبق يقسم الصديق العزيز ادوارد الحسابية الجديدة الى تيارات اربع .. التشيز وهو تيار ادبى معروف او كان معروفاً ، وانتهى في فرنسا وقد تخلى عنه أصحابه انفسهم ، ولكنه مازال ذاتياً في العالم العربي ، يدرج الاستاذ ادوارد بهذه ظاهر - مثلاً - في هذا التيار ، بينما هو في رأي واقعى للحياة ، حتى لو استخدم بعض التقنيات التشيزية ، فليس بالأسلوب التعبير نحكم

الداخلية لتحقيق هذه النقطة الرهيبة جداً من الخاص إلى العام من العادي إلى غير العادي حتى تصبح البنية العينية بل البنية اللغوية جزءاً من الدلالة الخاصة وفي نفس الوقت إيحاداً بالدلالة العامة . في المجموعة الأولى « العالم الخامس » القصة الأولى انسان طيب يعلم بان يكون محامياً يدافع عن الشعب ولكنه ازاء أعداء الحياة يفكر في اذهب الى السمودية ، القصة الثانية « الجري في الحصول » قصة المرأة التي كتب عنها زوجها سنوات وسنوات وينتهي الامر بان تستسلم .. الى احضان شاب في عمر ابنتها ، الثالثة « ختام يوم من ابريل » تكاد ان تعبر عن زوج اوشك انه يبلغ حالة المجز الجنسي ، الرابعة « الوازن باهنة » قصة شاب يعيش مع فتاة يمارس العب والرسم ، ويرفض الصودة الى بيت الاسرة حيث الاستقرار وسيطرة الام ، الخامسة « الكتب في القل» تكاد زوج ينتهي بالخلص من الوعد ، السادسة المجوز الذي قوى حياته لامها وراء قطارات الحياة ، ينتهي به الامر في خمار ، السابعة « سباق العواجز » الموقف الصغير الذي يطالع الى ان يلحق ابنته في مدرسة اجنبية وتتجزء « صروفاتها » ، الثامنة « البطيخة » الرجل الذي ينكرو الجميع ولا يتعرفون عليه ، حتى امه ، واخراً « الحصار » قصة الموت الذي يظل علينا من كل ناحية .

وان كنت احب ان اضيف اولاً ان كل قصة من هذه القصص الخاصة جداً سبب دانما في داخلاها اشارة سريعة جداً لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بای ددت من احداثها ، وهي اشارحة سياسية عابرة دانما ، قد تكون الى اقتسام جائزة نوبل بين السادات وبيجين او الى انقلاب في بلد ما

بساطة شديدة عن القاص البسيط اسماعيل العادلى ، حيث لا شطحات ولا مغامرات شكلية او تكتيكية والحق انه قد يكون من السهل قراءة اسماعيل العادلى في مجموعته الاسم الخامس و ايام المطر ، قد يكون من السهل ان نقرأ القراءة اسرعية ونستخلص بعض النتائج العامة ، ولكن في الحقيقة وجدت مسحوبة شديدة ، لانني وجدت حقيقة تعيينا ابليها في نهاية البساطة ومنهجاً في التناول في مظهره سهل جداً ، ولكنني عندما داومت القراءة – واتبعني في قراءته – وجدت انى محتاج الى ان اهداى الى ان استقر نفسياً ، وان احاول ان اضم بعض الخيوط في نفسى عقب كل قراءة . الواقع انى بعد قراءة ازعم انها جادة واقية للمجموعتين وصلت الى رأى اخاهما بان القبـه بـادى ذـى بدـه ، اكـاد ارى ان المجموعـه الاخـرـه « ايـام المـطـر » هي مرحلة جديدة قد تتجـلـوز بل تختلف تماماً عن المجموعـه الاخـرـه ، « العـالم الخامس » بل تكـاد تـنـقـصـها اكـاد اقول ان ايـام المـطـر تـكـاد ان تـعبـرـ عن مرحلة الفعل في مواجهة الـلاـ فعل والـتـرـيد ، تـكـاد ان تـعبـرـ عن الـبـدـتـ عن هـوـيـةـ في مواجهـهـ الضـيـاعـ والـاغـرـابـ، قد نـجـدـ هـذـهـ المعـانـىـ وـهـذـهـ الـدـلـالـاتـ يـسـيـرهـ وـبـيـسـرـهـ في بـعـضـ الـقصـصـ ، لـكـنـ جـهـارـتهاـ وـبـيـسـرـهاـ هيـ جـهـارـةـ خـلـعـةـ وـبـيـسـرـهـ خـلـعـهـ فيـ الحـقـيقـةـ ، لـانـ هـذـهـ المعـانـىـ اـكـبـرـ فيـ الـقصـصـ منـ دـلـالـاتـهاـ الـبـاشـرـةـ ، فـهيـ تـعـرـضـ نفسـهاـ كـامـورـ وـشـفـونـ خـلـصـةـ بـبـسـتـرـارـ ، وـشـفـونـ عـادـيةـ بـبـسـتـرـارـ ، ولكنـهاـ فيـ الحـقـيقـةـ رغمـ هـذـهـ الـخـصـوصـيـةـ وـرـغـمـ هـذـهـ الـمـادـيـةـ فيـ التـنـاـولـ ، بلـ يـفـضـلـ هـذـهـ الـخـصـوصـيـةـ وـالـعـادـيـةـ تـبـرـزـ كـامـورـ عـامـةـ ، الـخـاصـ يـعـبرـ فيـ هـذـهـ الـقـصـصـ دـانـهاـ عنـ الـعـلـمـ دونـ انـ يـنـصـعـ عنـ هـذـاـ صـرـاحـةـ فيـ الـقـصـصـ جـيـبـاـ ، وـلـتـسـيـرـ بـنـيـةـ الـقـصـصـ وـالـيـاتـهاـ وـمـيـكـانـزمـاتـهاـ

يقهر نفين ، بكاء الطفلة لا ينقطع منذ بداية القصة ، التردد يربين على حركة الشخصيات حتى مكانيا ، سيمحة تتفى في المتصرف ، والزوج وهو في الطريق يلتفت بهنه ويسره ليعبر متصرف الشارع ، التعبير عن التردد موجود بشكل تلقائي في القصة ، على أن الحلم بالفراء يطل علينا في القصة بشكل آخر ، لا يأتي من مجرد رسالة مكتوبة تدعوه للسفر ، لكننا نستشعر هذا الافراء من حدث بسيط جداً حدث هامشي ، يكاد أن يكون هامشيا ، لكنه يعبر عن كل شيء في بنية القصة ، يأتيه هذا الافراء من العمارة المواجهة لعمارته ، اعلانها اعلان كهربائي عن شركة طيران امريكية ، هو في داخل غرفته المظلمة ، وأصوات الاعلان التي لا تكف عن الإضافة والأطفال تطارده داخل الحجرة ، وما تحن في المتصرف مرة أخرى ، المتصرف بين الأفلام والإضافة ، الاعلان يضاء من ثانية إلى أخرى . المتصرف بين حلم الرجل البسيط العادي وبين حاجته ، بين انسانيته وبين الافراء الامريكي المسمودي . القصة لا تقول ذلك مباشرة ، القصة لا تقول أكثر من التعبير عن قلق وحيرة هذا الإنسان وأحساسه بالقهر البذدي ، القصة تنتقل بنا من هذه اللحظة الماساوية ، بل تكاد تقول من هذه الصورة الهماتيكية إلى ما هو أعمق من رموزها الصفيرة وحركة اشخاصها المفروية ، وأشاراتها ، واحداثها التي لا تبدو مترابطة وحوارها القسر الزاخر بالإيماءات العبيقة رغم ، بل بفضل بساطة اللغة . ما أكثر ما يمكن ان يقال تحليلاً للمعبد من النهاصيل الموجبة اسلوباً واحداثاً في هذه القصة ، ولكن حسبي ان اشير الى ان هذه القصة مع بقية قصص المجموعة الأولى تكاد تعبر عن حالة قهر ، حالة فقدان هوية ، حالة حصار ، في افريقيا ، او الى استشهاد دنائين في قناة السويس ، او الحديث عن موقف اميركا هنا ، او الحصار المضروب حول مس克رات الدنائين ، وهي دنائنا اشارات سريعة ، نبضات لا ترتبط ، لا تتبع ولا تتضاد ، تنطلق مع القصة بعمى لكنها في مظهر البناء الخارجي للقصة تبدو وكأنها منتظر ، وهي اشارات تكاد في تغيير ان تكون في بعض الاحيان رعا مضاداً لدلالة العامة في القصة ، رضا نقدياً لدلالة العامة للقصة ، او قد تكون رعا يمعن الدلالة الخاصة في القصة نفسها ، على ان احب ان اضيف ثانية الى انه رغم الاسلوب السردى العادى جداً في هذه القصص مان هذا السر العادى نفسه نجد اسلوباً تعبيراً يكاد ان يكون رعياناً دون ان يكون رعياً ، ويمعن الدلالة الخاصة للقصة ، وفي نفس الوقت يخرج الدلالة الخاصة من خصوصيتها . في قصة العجز الجنسي عندما يقول الزوج لزوجته انه لا يستطيع الاكل وانه شبع ، يقول القصة « غفرست الشوكة في قطعة اللحم الطرى واصرت على ان يأكلها ، فلما تمنع وضعتها له في فيه » هذا سرد عادى ولكنه يكتسب في بنية القصة ايهام ودلالة . وقبل الانتقال الى قصص المجموعة الثانية اريد ان اقف وقفة سريعة عند القصة الأولى من المجموعة الأولى كنموذج سريع ، قصة العسل الخامس ، الزوج الذى يتطلع الى ان يكون محاماً ثم تضطره اعباء الحياة الى ان يفكر في السفر الى السعودية ، هكذا من حلم الدفاع عن الشعب ينتقل الى موظف مغدور ، من الدفاع عن المغدورين الى ان يصبح هو نفسه مغدوراً بين الواقع والحلم يقت متردداً ، يجسم على القصة منذ بدايتها حس مأساوي

العنوان ، هي في تقديرى ليست قصة
 قصيرة على الاطلاق ، إنها رواية قصيرة ،
 رواية من حيث بنيتها ، وتعدد اصواتها ،
 على ازغم من أنها ترکز على حياة طفل
 إلا أنها متشعبه احداثا ، متصلة تاريخيا ،
 موازية في تقديرى أنها رحلة تعرف
 واكتشاف ونمو ورفض وهى زاخرة
 بالدلائل والخبرات الاجتماعية والذى
 بالدلائل والخبرات الاجتماعية والتفسير
 والوطنية . ييز ذلك في ثلاثة محاور ،
 المحور الأول هو خروج الطفل من طفولته
 إلى مرحلة البادع الجنسي ، والانطلاق
 في الحياة ، المحور الثاني هو مقاومة
 الاستغلال متمثلا في اشارة سريمة الى
 مرحلة يخوضها والد الطفل مع صاحب
 البيت ، المحور الثالث هو مقاومة
 الاحتلال бритاني ، القصة مابين
 بالظاهرات من أجل الفاء المعاهدة ، وأيضا
 العنصر البالز فيها هو نطوع الاسطى
 جابر ، العامل ، للنضال ضد الانجلينز في
 القناة . هذه المحاور الثلاثة هي التي
 تتضاعف في قلب الرواية لتصنع وهنتها
 الحادة ، وعلى هذا فهذه الرواية الصفرية
 من حيث دلالتها العامة هي خروج من مرحلة
 الحصار وفقدان الهوية والضياع التي
 استشعرناها في المجموعة التصصبية الأولى ،
 إننا هنا أمام اكتشاف الهوية ، لند قدف
 الطفل فاصبح رجلا ، اكتشف هويته كرجل ،
 وهو ينافق من أجل تأكيد هذا على المستوى
 الفردى وعلى المستوى الاجتماعي وعلى
 المستوى السياسي . القصة الثانية
 « الرجل الغريب الصاحك » من أجمل
 القصص التي قرأتها ، صورة أخرى مناقضة
 تماما لكل صور المجموعة القديمة ، الوالد
 المجوز هزيل ، في مهني ، البن مطن
 ومخلوط ، ابنه يرسل له بعض المال ،

وإنما لا انعدت عن القصة الأخيرة من
 المجموعة ولكن عن كل القصص ، ولصل
 قصة البطيخة التي اشرت إليها اشارة عابرة
 أن تكون التعبير الذاتي عن ذلك – دون نملحة
 أيضا – في البطيخة لا يعرف لطفى من هو ، بعد
 أن انكره الناس جميعا ، كـ الناس هن
 أمه ، إنها قصة كلفاكاوية مثلى ، تعبير
 عن حالة كلية من حالات الانغراب عن
 الذات ، هو المقرب مفروض من
 الذات ، هو المتراب مفروض من
 الموضوع ، المجتمع هو الذى يرفض ،
 هو لا يؤمن المجتمع ، وهو طوال الوقت
 ينساهم .. هناك خلل ما في مكان ما ،
 انه ليس متغيرا ، التغرب مفروض عليه ،
 المهم ان الانغراب والقهر والضياع الذى يعانيه
 الإنسان في هذه القصة هو ممانعة
 ذاتية ، ومانعنة موضوعية أيضا ، يكاد
 يكون هذا الامر هو القسمة الصامدة
 المشتركة في كل قصص المجموعة الأولى .
 وللهذا نقول أنها نسق كامل متكامل في
 بنيتها ، وفي دلالتها العامة ، بهذا انتقل
 إلى المجموعة الأخرى التي ازعم أنها نقلة
 مختلفة تماما من حيث رسالتها ودلائلها .
 ولكن احب ان اقول في البداية ان هناك
 قصة واحدة في هذه المجموعة الثانية
 « أيام المطر » لا تنسب إلى هذه المجموعة
 بل تنسب إلى المجموعة الأولى « العام
 الخامس » وهي قصة الحلم ، وأكمل ازعم
 أنها تكشف في لقصة العام الخامس
 ولقصة البطيخة ولقصة الحصار ،
 تكشف ، تجمع ، فصیر ، ان هذه القصة
 مجرد امتداد لنهر والحصار وفقدان
 الهوية الذى استشعرناه في المجموعة
 الأولى ، ولذا فهي تنسب إليها ، من دون
 قصص المجموعة الثانية « أيام المطر » ،
 القصة الأولى التي تحمل نفس

كنت أتمنى أن يكون عنوانها عنواناً للمجموعة كلها ، فيها قرئ الفنان البسيط العاد الذي يرفض أن يكون كومبارس ، ينحى له دور ، دور جندي للامر القادر امير طليطلة الذي يصالح الفرنجية ويسم الاندلس ، عندما تنهي بروفات المسرحية يكون هو قد ثبس الدور تماماً ، وعندما يأخذ في أدائه بعد نفسه يفتزع سيفه الخشبي وينهال على الامير القادر ضرباً ونقيلاً . خارجاً بهذا عن الدور المفروض عليه في المسرحية وفي الحياة . تكاد تكون هذه هي كثمة القصة ، وهي كلمة المجموعة كلها ، ان نرفض ان نهش أن نرفض ان تكون مجرد كومبارس ، ان نختار نحن الدور الذي يلائمنا .. البحث عن هوية وتحقيقها في مواجهة الصياغ والاختراب والقهر ، ورغم الحلاجة . هذه هي كلمة المجموعة ، «ولهم بلغتها السردية البسيطة» ، ولكنها لفة بسيطة في مظهرها طولية في مظهرها ، وهي في الحقيقة زاخرة بتغير من الإيحاءات والتضليل الرمزية ، يتم التعبير بالحركة والصورة والكلمة العابرة . لعل السع على محلولة قراءة مختلفة للسرد في هذه القصص ، ذلك أن بعض ما قرأ عن هذه المجموعة يتم لهم المرد بالبساطة وانتساع ، ولعلني أقول هذا عن بعض التضليل هنا أو هناك ، ولكنني أزعم أن القراءة كانت بسيطة ومسطحة في بعض الإيحاءات ، أو كانت تتضمن البحث عما يريد النساق أكثر من البحث عن الحقيقة في القصة ذاتها ، وأخشى أن قراءة هذا الأسلوب البسيط كان قراءة الكلمات واللفاظ لا للبنية ولا للسيقان ولا للتركيبات ، خلاصة الأمر أن أيام المطر :

(١) تكاد أن تكون مرحلة جديدة تتجلى في العام الخامس وتغييرها وتناقضها ، الفعل في مواجهة الأفضل ، الجسم في مواجهة

وهو ليس محتاج لذلك ، فجأة يسقط عليه رجل ، هو لا يعرف الرجل ، لكن الرجل يعرفه ، يذكره بامجاده أيام ان كان يلعب الكرة في المدرسة الثانوية ، منذ خمس وتلذين عاماً .. ينظر إلى الرجل بمودة وحب حقيقي ، يخرج من احزانه .. ان قيمة الحياة ليست في المال ، هناك شيء غير البن المعن ، هناك التقدير ، هناك العلاقات الإنسانية الطيبة ، هناك المودة ، هناك الحب ... القصة لا تقول هذا ، لكنها تقول هذا . القصة الثالثة «الليلة الأخيرة في شهر طوبه» لعلنا نجد انفسنا أمام تنوع جديد لقصة من المجموعة الأولى «ختام يوم من أبريل» هنا نجد زوجة ورجل أيضاً محبط يعيش في أزمة منذ موت ابنه ، غلب عن نفسه فترة ، ثم عاد ، لكن الخشيب ما يزال يحتجزه عنها ، هي تقرر ان تستدنه ، ان تحبه ، وستعطيه طفل آخر في الذي مات ، سانجع ، نعم لابد ان انجع ، وتنهي القصة بهذه العبارة الموحدة باللغة الدلالية ، عندما تبكي زوجها الى جوارها ، تقول القصة ، وغرست اظفارها في كتفه وشدته اليها . في قصة «الجهاب الإصلية» وهي قصة حزينة ، لكنها لحظة فراق ، ضرورية الى الجهات الاصلية بين أم مات زوجها ، ولكنها ما تزال شديدة تتطلع الى الحياة والذب ، وبين ابنتها الصغيرة ، في «حوار عائلتي» ترفض امراة واخت ان تظل حبيبة استقلال اخيها ، مستحرر منه ، سترفض سيطرته ، ستتزوج بالرغم منه وتعيش حياتها ، في «المشهد الحادى عشر» آخر قصة فعل هنا الى القصة التي تكاد ان تكون مفتاحاً لسر هذه المجموعة كلها ، وقد

بدأت المقابلة بعد ذلك ، قال الكاتب سعيد الكفراوى : وضع الاستاذ ابوارد الخراط اسماعيل العادى بين التقليدية وبين الحداثة نرجو الاستاذ العالم ان يرکز على طريقة تناوله لكتاباته والى اى المدارس الحديثة او غير الحديثة ينتمى ، و قال الشاعر هيدى كتبك : هناك روايات يمكن تسميتها بروايات الازمة ، منها الجنة لصنع الله ابراهيم ، و مالك العزيز لابراهيم اصلان وليلة العشق والسم لابراهيم عبد المجيد ، و رواية أيام المطر لا تقل عن هذه الروايات من حيث الامتناع والسلامة والقدرة على العمق الفنى لكن هناك سؤال من حيث الاسلوب والبناء الروائى هل تعتبر رده روانية وعوده الى واقعية الفمسيات ام هي نطور لللام ؟ ، و قال الكاتب رذوف مسعد ، من الجائز ان بعض العبارات التى اعتبرها الاستاذ العالم ذات دلاله تكون غير مقصورة من الكاتب ، بالاخصاله الى ان الاستاذ محمود اعiber المجموعة الثانية متميزة عن الاولى بسبب مصوونها الوطنى الايجابى ، فهل هذا يعني ان الاستاذ محمود يعتبر التحديث فى الشكل يانى دانيا على حساب المضمن ؟ وتحدث الناقد محمد بدوى ، قال : تميز الاستاذ محمود للمجموعة الثانية على المجموعة الاولى هو حكم قيمة ، واريد ان اتسأل هل امتلكت كتابات الاستاذ العادى هوينها الفنية ؟ الاحظ كذلك في هذه الكتابات ان هناك نوعا من النمو القصوى الایدواجى يحاول توجيه الواقع وجهة معينة ، في قصة المشهد العادى عشر هناك نوع من التقابل بين ما حدث في الاندلس و موقف السادات في السبعينيات و توقيع كاب بيفيد ، الا ترى ان الموقف الايجابى في القصة

التزدد ، وهذه القصص وان كانت تعبر عن خبرات ومعاناة ذاتية خاصة الا انها تمتلك دائمـاً القدرة على الابحـاء بالموضـوع ، يـمسـاجـ فيها الذـاتـ بالـمـوضـوعـ ، الخاصـ بالـعـامـ ، النـقـسـ بالـاجـتمـاعـ ، مـتـضـمـنـاـ دـالـمـاـ رـؤـيـهـ اـنسـانـيـهـ مـتـقدمـهـ.

(٢) ان العـاصـلـ في روـاـيـةـ ايـامـ المـطـرـ ، وـالـرـجـلـ البـسيـطـ العـادـىـ في كـلـ القـصـصـ وـخـاصـةـ في قـصـةـ المشـهـدـ العـادـىـ عـشـرـ شـكـلـ الـبـطـولةـ الـايـجابـيـةـ وـتـعـبـرـ عـنـهـماـ بـشـكـلـ وـاضـعـ وـهـاسـ .

(٣) تـكـادـ تـصـصـ اـسـمـاعـيلـ المـادـىـ في مـجـمـوعـتـهـ انـتـقـدـ صـورـةـ منـأـرـوعـ وـأـنـبـلـ صـورـ المـرـأـةـ بـشـكـلـ عـامـ ، اـنـهـ دـانـهـ مـحـبـةـ ، اـيـجابـيـةـ ، فـاعـلـةـ ، فـضـلـاـ عـنـ الـعـلـاقـاتـ اـنـسـانـيـةـ الـبـالـغـةـ الدـقـقـةـ وـالـعـذـوبـةـ الـتـيـ تـرـخـرـ بـهـاـ التـصـصـ .

(٤) اـرـىـ فـيـ بـعـضـ الـآـمـاـكـنـ نـوـعـاـ مـنـ التـزـيدـ الـذـىـ كـانـ مـنـ الـمـكـنـ انـ يـرـكـزـ اوـ يـحـفـ ، عـلـىـ سـبـيلـ المـثالـ الفـقـرةـ الثـالـثـةـ مـنـ المشـهـدـ العـادـىـ عـشـرـ ، وـهـنـاكـ فـقـراتـ اـخـرـىـ فـيـ اـمـاـكـنـ اـخـرـىـ ، وـاسـلـوبـ اـسـمـاعـيلـ فـيـ السـرـدـ الـبـسيـطـ ، اـسـلـوبـ خـطـيرـ جـداـ ، لـاـتـ يـوـقـعـ الـاـنـسـانـ فـيـ التـرـثـةـ اـذـاـ لـمـ يـكـنـ مـوـنـفـاـ تـوـظـيـنـاـ جـيدـاـ ، وـاـذـاـ لـمـ يـكـنـ يـعـرـ عـنـ ضـرـورةـ حـقـيقـيـةـ .

وـحـسـبـىـ انـ اـحـىـ الـكـاتـبـ الـفـنـانـ الـمـجـتـهدـ مـنـ اـجـلـ مـزـيـتـ مـنـ الـاـدـرـاكـ لـفـنـهـ ، الـذـىـ يـعـرـ عـنـ نـفـسـهـ تـعـبـرـاـ فـيـ مـذـاقـ وـعـطـرـ شخصـيـتـهـ المـتـميـزـ فـنـياـ ، بلاـ زـعـقـ ، بلاـ مـحاـوـلـاتـ مـفـتـلـةـ لـلـبـهـاوـانـيـةـ التـعـبـيرـيـةـ اوـ الـابـهـارـ الزـانـىـ . تـمـيـزـتـ لـهـ بـمـزـيـتـ مـنـ الـعـقـنـ الـاـبـدـاعـيـ وـالـاجـهـمـادـ فـيـ تـطـرـيـرـ اـلوـانـهـ الـفـنـيـةـ .

* * *

بـه تزييف الواقع لأن واقع الرأسـمال
الـمـالـي وواقع الدول المتـخلفـة لا يمكن
أن يجعل الكـاتـب قادرـاً على منـحـنا هذا القـرـنـ
الـكـبـيرـ فيـ الـأـلـ .

في حاجة الى ظهور اشكال جديدة ، تـسلـقـيـ
هل كـتـابـاتـ اسمـاعـيلـ رـدـهـ الىـ الـخـمـسـينـاتـ ؟ـ
انـ القـضـيـةـ هيـ الىـ ايـ مـدىـ يـعـبرـ الفـنـانـ
فيـ لـحـظـةـ مـحـدـدةـ منـ حـيـاتهـ تـبـيـراـ مـفـهـماـ ،ـ
مـلـئـراـ ،ـ فـعـالـاـ فيـ نـفـسـ ،ـ لـيـسـ هـنـاكـ
حـدـودـ لـلـشـكـلـ وـتـشـكـلـ الـبـداـعـ الـفـنـ ،ـ
وـلـيـسـ هـنـاكـ نـاـقـدـ يـحـترـمـ نـسـهـ يـغـرـبـ عـلـىـ اـىـ
تـبـيـرـ فـنـ شـكـلاـ مـيـيـنـاـ ،ـ وـيـحـكـمـ عـلـيـهـ بـاـنـهـ
قـدـيمـ لـجـرـدـ مـشـابـهـ اوـ عـدـمـ مـشـابـهـ
لـشـكـلـ قـدـيمـ ،ـ القـضـيـةـ هيـ وـثـيقـةـ هـذـاـ
الـشـكـلـ وـقـدـرـتـهـ التـعـبـيـةـ عـلـىـ تـقـدـيمـ
الـعـلـمـ ،ـ مـقـارـنـاـ اـتـسـاقـ بـيـنـ الـبـنـيـةـ الشـكـلـيـةـ
وـالـشـكـلـيـةـ مـرـتـبـطـةـ بـالـدـلـالـةـ الـعـامـةـ لـهـذـاـ
الـعـلـمـ هـذـاـ هـيـ القـضـيـةـ .ـ العـجـيدـ فـيـ الـأـمـرـ
انـ هـذـاـ الفـنـانـ اـسـتـطـاعـ انـ يـتـبـعـ لـىـ رـؤـيـةـ
مـجـدـدـةـ لـلـحـيـةـ ،ـ اـهـسـاسـاـ اـعـقـ بـاـنسـانـيـنـ ،ـ
رـؤـيـةـ جـدـيـدـةـ لـلـوـاقـعـ ،ـ القـضـيـةـ انـ اـحـكـمـ
عـلـيـهـ بـمـدـىـ اـخـلـاـصـ تـبـيـرـهـ الشـكـلـيـةـ
وـالـشـكـلـيـةـ مـنـ رـسـلـتـهـ التـيـ يـقـدـمـهاـ ،ـ وـقـىـ
نـسـنـ الـوقـتـ مـقـارـنـ ماـ تـحـتـهـ لـىـ مـنـ تـفـصـيـلـ
نـسـنـ وـاـشـرـاقـ فـكـرـيـ وـعـاطـفـيـ ،ـ مـنـ اـدـراكـ
اعـقـ ،ـ مـنـ رـؤـيـةـ جـدـيـدـةـ لـلـحـيـةـ ،ـ الرـدـوـعـدـمـ
الـرـدـةـ لـيـسـ بـالـشـكـلـ الـخـارـجـيـ لـلـأـمـلـ
الـفـنـ ،ـ وـاـنـاـ مـاـ اـزـالـ اـقـرـأـ اـعـظـمـ الـأـعـمـالـ
فـيـ الـقـصـةـ وـالـرـوـاـيـةـ وـالـشـعـرـ فـيـ اوـرـيـاـ لـكـاتـبـ
يـكـبـونـ بـالـقـانـونـ وـالـأـوـزـانـ الـقـديـمـةـ ،ـ وـقـىـ
الـقـصـةـ كـمـاـ كـانـ يـكـبـهاـ تـشـيكـوفـ ،ـ القـضـيـةـ
هـيـ قـضـيـةـ مـاـ هـوـ الـعـجـيدـ فـيـ الرـؤـيـةـ وـالـوعـيـ،ـ
فـيـ الـاـهـسـاسـ بـالـحـيـةـ ،ـ فـيـاـ يـضـيـفـهـ الـلـيـلـ
حـيـاتـيـ منـ خـصـوـيـةـ .ـ وـلـهـذـاـ اـقـولـ لـلـاخـ رـوـفـ
اـنـيـ لـسـتـ ضـدـ النـحـدـتـ ،ـ عـلـىـ الـاـطـلـانـ ،ـ
وـاـيـضاـ اـنـاـ لـاـ اـنـرـضـ حـكـماـ عـلـىـ فـنـانـ لـكـنـ مـنـ
حـقـ انـ اـقـولـ انـ هـذـاـ اـنـرـبـ الـلـيـلـ
انـ هـذـاـ جـدـيدـ وـهـذـاـ غـيـرـ جـدـيدـ ،ـ هـذـاـ يـعـرـقلـ،ـ
وـهـذـاـ يـؤـدـيـ دـورـهـ ،ـ وـهـذـهـ الـادـةـ الـبـسيـطـةـ
تـمـعـقـ فـيـ الـاسـلـوبـ اوـ فـيـ النـسـيـعـ ،ـ تـمـعـقـ

تناولـ الـإـسـنـادـ الـمـالـيـ هذهـ الـأـسـنـنةـ
بـالـاجـابةـ وـالـتـعـلـيقـ ،ـ قـالـ :ـ اـرـيدـ انـ اـزـعـمـ
انـ مـاـ يـكـتبـ هـذـاـ اـشـكـالـ مـتـعـدـدـةـ مـنـ التـعـبـيـ
الـوـاقـعـ ،ـ وـهـنـاكـ مـرـسـةـ وـاحـدـةـ دـوـنـ انـ
اـسـمـ ،ـ هـىـ الـتـىـ تـتـجـبـ الـوـاقـعـيـةـ ،ـ كـلـ
كـتابـ مـتـالـرـةـ بـالـلـوـاقـعـ فـيـاـ مـوـقـعـ وـرـؤـيـةـ
الـلـوـاقـعـ ،ـ وـالـقـضـيـةـ مـاـ هـوـ ذـلـكـ الـمـوـقـعـ ،ـ هـلـ
هـوـ تـتـبـيـتـ الـلـوـاقـعـ ،ـ اـمـ نـظـرـةـ يـمـلـيـةـ مـجـرـدـةـ
الـلـوـاقـعـ ،ـ اـمـ نـظـرـةـ ذـاتـيـةـ مـطـلـقـةـ لـلـوـاقـعـ ،ـ
فـيـ الـكـتابـ الـوـاقـعـيـةـ ،ـ اـحـسـ بـصـرـاعـيـةـ ،ـ
يـتـشـبـكـ ،ـ اـحـسـ يـقـنـ ،ـ الـوـاقـعـيـةـ ،ـ
لـاـ تـقـفـ عـنـ حـدـودـ رـصـدـ الـلـوـاقـعـ رـصـداـ جـزـئـيـ،ـ
الـتـنـطـلـعـ بـشـكـلـ ضـمـنـىـ الـلـيـلـ مـاـ يـجـبـ انـ يـكـونـ،ـ
وـقـىـ دـاـخـلـ هـذـاـ الـأـطـارـ اـضـعـ اـسـمـاعـيـلـ
الـعـادـلـيـ ،ـ وـماـزـلـتـ اـكـرـدـ انـ الـوـاقـعـيـةـ لـيـسـ
شـكـلاـ ،ـ الـمـهـمـ مـاـ هـىـ حـقـيـقـةـ الرـؤـيـةـ الـتـىـ
تحـقـقـاـ هـذـهـ الـكـتابـ ،ـ اوـ الـدـلـالـةـ الـمـتـحـرـكـةـ
داـخـلـ الـعـلـمـ .ـ

وـالمـضـمـونـ لـيـسـ هـوـ الـفـكـرةـ الـمـاـمـاـهـ
وـلـاـ الـفـكـرةـ الـاجـتمـاعـيـةـ ،ـ وـلـكـنـ هـوـ الـأـنـرـ
الـمـوـضـوـعـيـ الـلـمـ الـذـىـ يـعـطـيـهـ تـفـاعـلـ كـلـ
الـمـلـيلـيـاتـ شـكـلاـ وـمـضـمـونـاـ دـاـخـلـ الـعـلـمـ ،ـ
وـقـىـ الـقـصـةـ لـيـسـ هـنـاكـ تـفـرقـةـ بـيـنـ الشـكـلـ
وـالـمـضـمـونـ ،ـ الشـكـلـ هـوـ الـعـلـةـ الـفـسـاطـلـةـ
لـلـمـضـمـونـ الـذـىـ يـحـولـ الـمـوـضـوـعـ مـضـمـونـاـ ،ـ
وـالـمـضـمـونـ هـوـ الـعـلـةـ الـفـاتـيـةـ لـوـ اـسـتـخدـمـنـاـ
تـبـيـرـ اـرـسـطـوـ .ـ فـيـ هـذـاـ الـأـطـارـ الـحـدـيـثـ عـنـ
الـأـدـوـاتـ الـفـنـيـةـ وـالـتـكـنـيـكـ الـفـنـيـ هـذـاـ اـسـمـاعـيـلـ ،ـ
قـىـ تـقـدـيـرـيـ وـبـشـكـلـ هـامـ هـوـ فـيـ مـضـمـونـ
فـيـ الـفـكـرـ الـوـاقـعـيـ وـالـمـرـسـةـ الـوـاقـعـيـةـ .ـ
وـهـنـاـ اـنـقـلـ الـلـيـلـ كـتـبـكـ ،ـ دـلـيـلـاـ نـحنـ

نحن مازلنا في مرحلة البحث ، البطل في القصة الاخيرة ضرب الملك بسيف خشبي ، نحن مازلنا نبحث ، ولكن هناك انطلاق في البحث عن هوية ، ولا اعتقد انتا تستطيع ان تقول هذا الرأى كاتب في الحقيقة ، فليس هناك غير قلة في العالم تستطيع ان تقول لهم ذلك ، وينتظر ، ولعلني اشرت اشارة سريعة لاسماعيل في آخر كلمتي ، مازلت اطلع منه الى مزيج من السيطرة على ادواته الفنية والى ان يعمق رؤيته ، ليس ان يشطع ، الا اذا كان الشطع بعيداً يليق لي ان اهبط بشكل اعمق بواعصي المباشر . اما فيما يتعلق بالشخصيات في داخل القصة وعلاقتها بایدلوجية الاديب ، في العقيقة من الصعب ان نطالب الكاتب ان ينفي ایدولوجيته تماماً بعيداً عن عمل... ولا اظن ان هناك عمل بدون ایدولوجية او دلالة ایدولوجية ، ولكن هل نستطيع ان نقول ان قصة المشهد العادي عشر بها سيطرة ایدولوجية من الكاتب ، هل الكتاب بهذا يزيف الواقع ؟ اسمع لي ان اقول يا اخ يبوى انت الذى كنت ایدولوجينا جداً ، فلذا نقول انه زيف الواقع لانه جعل هذا البطل يحمل سيفاً ليقيمه الواقع في الوقت الذي لا يسمح له فيه الواقع المطى والعامى بذلك ... هذا فرض ایدولوجية على القصة ، لاتك بهذا تبني اسماعيل العادى من تمدنى الواقع العامى والمحلى منتهى من ان يعلم ، بتنطى الواقع ... وهذا يمكن بالامكانية... وفي الحقيقة انا الاخذت انه باسم الفنية ، باسم العلية هناك محاولة لابعاد ایدولوجية عن الادب والنفـن ، لماذا ؟ لماذا مثلاً عندما يقوم مفكر بتفسير قصيدة لصلاح عبد الصبور نفسها يربطها بالادب اليونانى او بجسد المسبح او بالبيدو الفرويدى د احد يتكلم ، ويعتبرون ذلك كلاماً فنياً ،

اكـثر فـهمـي للحياة البشرـية ، وبالـالـتـالي القضية ليست قضية مضمون ، لا شـكـ ان كل رؤـية جـديـدة لـلـحـيـاة كل تحـدىـلـعـارـفـناـ الفلـسـفـيـةـ والـفـكـرـيـةـ والـاجـتمـاعـيـةـ يـحـتـاجـ الىـ اـشـكـالـ جـديـدةـ فيـ التـعـبـيرـ ، ولكن ايـضاـ قضـيـةـ لـبـلـغـةـ الاـشـكـالـ الخـارـجـيـةـ هيـ قـضـيـةـ تـشكـيلـ هذهـ الـغـيـرـاتـ العـدـيـنةـ تـشكـيلاـ يـفـجرـ فـضـلاـ الـاحـسـاسـ بـهـذـاـ المـضـمـونـ الجـديـدـ ، وهـذـاـ الرـؤـيةـ الجـديـدةـ وهـذـاـ ايـضاـ وظـيـفـةـ هـذـاـ التـشكـيلـ ، وظـيـفـيـهـ ، تعـبـيرـيـهـ ، قـدرـةـ علىـ انـ يـؤـثـرـ وـانـ تـنـقـلـ الىـ هـذـهـ الـاضـافـةـ الـلـوـضـوـعـيـةـ وـالـذـاتـيـةـ فـيـ نفسـ الـوقـتـ ، مـرـجـعاـ يـكـلـ تحـديثـ ، ولكن اسـمحـواـ لـيـ : دائمـاـ نـسـتـفـدـ كـلـمـةـ العـدـانـةـ لـلـافـرـابـ ، وـاـنـ اـزـعـمـ انـ كـثـيـرـ مـاـ نـسـمـيـ بالـشـعـرـ الحـدـثـ اـنـسـيـاهـ اـنـسـعـ فـيـهاـ بـجـبـودـ مـيـتـافـيـزـيـقـيـ فـيـ ذـهـنـيـ وـفـيـ مـشـاعـرـيـ ، لاـ اـحـسـ بـعـيـوـيـةـ الـحـيـةـ ، بـطـرـاجـتهاـ ، وـصـرـاعـيـنـهاـ ، وـتـنـفـقـهـاـ الـذـىـ ذـدـ اـحـسـهـ فـيـ قـصـيـدةـ عـلـيـةـ . لاـ يـكـنـ انـ تـجـدـ انـ هـلـيـكـ باـسـمـ الشـعـرـ انـ تـفـتـحـ مـجـمـعاـ وـانـ تـعـملـ تـكـرـكـ اـعـمـالـ فـلـسـفـيـاـ مـيـقـاـ لـتـكـثـفـ الدـلـالـاتـ ، وـاـنـ رـفـمـ تـخـصـصـ فـيـ الـفـلـسـفـةـ اـجـدـ نـفـسـ اـبـحـثـ هـنـ اـدـوـاتـ لـكـ اـكـتـشـفـ ، وـيـتـحـولـ الـعـمـلـ الـفـنـيـ الـىـ شـبـهـ مـرـبـعـ مـنـ الـكـلـمـاتـ الـتـقـاطـعـةـ . اـنـقـلـ هـنـاـ الـسـؤـالـ الـاسـتـاذـ بـدـوـيـ عـنـ اـنـفـ مـيـزـتـ بـيـنـ الـمـجـمـوعـةـ الـاـلـىـ وـالـثـانـيـةـ مـنـ زـاوـيـةـ حـكـمـ قـيـمةـ ، فـيـ الـحـقـيقـةـ اـنـاـ لـمـ اـنـعـلـ ذـلـكـ ، اـنـاـ مـيـزـتـ بـيـنـ الـمـجـمـوعـةـ الـاـلـىـ وـالـثـانـيـةـ مـنـ زـاوـيـةـ حـكـمـ ، اـنـاـ لـمـ اـقـلـ اـنـ الـثـانـيـةـ اـنـفـلـ ، اـنـاـ مـيـزـتـ اـنـ الـمـجـمـوعـةـ الـاـلـىـ تـعـبـرـ عـنـ الصـيـاعـ وـكـذاـ وـكـذاـ وـالـمـجـمـوعـةـ الـثـانـيـةـ تـعـبـرـ فـيـ التـفـطـنـ وـالتـعـلوـزـ ، هلـ هـنـاـ حـكـمـ قـيـمةـ ؟ اـنـاـ اـزـعـمـ اـنـهـ حـكـمـ لـتـرـيـرـيـ فـنـيـ . وـفـيـهاـ يـتـعـلـقـ بـالـهـيـوـيـةـ الـفـنـيـةـ ، فـيـ تـقـديرـيـ اـنـ لـاـ الـمـجـمـوعـةـ الـاـلـىـ وـالـثـانـيـةـ مـيـزـتـ بـيـنـ اـنـ تـعـصـلـ عـلـىـ هـوـيـةـ ،

هل هي مفروضة فرضا في العمل أم تكتشف
في النسج ، وكن فنان ولا شك اردنا او لم
نرد وعى بذلك او لم يع سبجد فكرة
وأيدلوجيته في العمل ، المهم كيف عبر عنها.
ولكن عندما تثير قضية الصراع الطبقى ،
او قضية اجتماعية بصحرهن .. انهم
يخرجون عن الفن والأدب ويتحدون عن
صراع الطبقات ، هذه حقيقة في الواقع
لماذا نهضها ؟ لكن القضية هي كيف نعالجها

صكوك الوطنية

والحوار الفكري

احترف الكتاب الرسميون مناصرو كافة الحكومات اتهام كل معارض
لوجهة النظر الرسمية بالخيانة الوطنية . وللحالة لقوى أجنبية . وكان ذلك
لعجزهم عن ادارة حوار فكري حول ما يطرحون او تطرح حكوماتهم .
وكم عانينا من جهل مؤلا ، الذين احتكروا الوطنية لأنفسهم .
وكم كانت دعشتني حين تصور الكاتب والباحث في التراث الشعبي
شوقى عبد الحكيم أننا نطعن مثلهم في وطنيته . حين أشار الباحث صلاح
الراوى في العدد (١١) من المجلة في موامش دراسته عن السيرة الهلالية الى
كتابه (أساطير وفولكلور العالم العربي - طبعة روز اليوسف - عام ١٩٧٤)
الذى قال في مقدمته :

عن الدراسات العلمية للفولكلور الشعبي أن في مقدور هذه الدراسات ،
الادلاء بدلواها الايجابي في ايجاد الحلول العادلة لمشكلة الشرق الاوسط خاصة
وكل الأطراف قبلة اليوم على مرحلة انها، حالة الحرب واطلاق طاقات الجهد
السياسية المتضمنة بالضرورة للجهود الفكرية من تاريخية واسطورية
وعقائدية .

وكم سيكون مفجعا ان تكتشف الاجيال القادمة سواء هنا او في اسرائيل
مدى سيطرة الخرافات على العلم ، ومدى تعنت الاساطير وجبروتها في الدفع
والتحكم في حركة التاريخ) .

ونحن نختلف مع الكاتب في تلخيصه لقضية الصراع العربي الصهيوني
على أنها فقط مشكلة للشرق الاوسط أقبلت كل اطرافها على أنها، حالة
الحرب ، .

كما نظن ان (حالة الحرب) لم تستقر مجرد توقيع اتفاق بين اسرائيل
والسدادات .

ونظن ايضا .. ان كلمات الكاتب بنصها واضحة ورغم ذلك فلا نزعم
لانفسنا احتكار (الوطنية) ولا نرفض اي حوار جاد ومسئولي لأفكارنا .
ولا نحسب ولا نقصد بكل ما قلناه طعنا في وطنية الزميل
شوقى عبد الحكيم .

دليل المصطلحات الأدبية

الرواية :

ترجمة وإعداد : احمد الخميسي

أصل المصطلح من الكلمة الفرنسية (ROMAN) ، في البداية جرى استخدامه للدلالة على باكورة الابداع الروائي الذي ظهر باللغات الرومانية (الإسبانية والبرتغالية والايطالية والفرنسية وغيرها) ، الرواية نوع من انواع الجنس السردي الروائي ، وهي شكل كبير ، بالقياس للاشكال الفنية الصغيرة كالقصة القصيرة ، والرواية بشكل عام شكل حيث النشأة ، يمكن تحديد خصائصه العامة كالتالي :

التعبير عن الانسان في مجرى حياة ممتدة زمنيا ، بكل التعقدات التي تتشكل وتظهر في ذلك المجرى ، كثرة وتشابك الفروع المتعددة من المحور الفنى (انظر المحور الفنى) للتي تحيط بمصادر عدد كبير من الشخصيات الفنية . من خصائص الرواية أيضا تعدد الاصوات والمستويات والطابع المركب لبنائها الفنى . ولذلك كله تشغل الرواية جما كبرا نسبيا بالقياس للتنوع الأخرى . وبذاته ان ما تحدثنا عنه هو اعم للخصائص التي تحدد للطابع العام للشكل الرواى .

وتعود نشأة الرواية عند كثريين من الباحثين الى العصور الاولى لازدهار الأدب في اليونان وروما القديمة ، او الى العصور الوسطى . ومكذا يعدد لنا اولئك الباحثون في ذلك المضمار : « الحمار الذهبي » ، الذى كتبه « ابوالى » (١)

(١) « الحمار الذهبي » او « المحولات » عمل يقع في احد عشر جزءا ، كتبه : ROMAN ، الذى ولد في شمال افريقيا في القرن الثاني الميلادى ودرس في اليونان وعاش في روما ، وكان يكتب باللغتين اليونانية واللاتينية . « الحمار الذهبي » هي اشهر اعماله التي وصلت اليانا سليمة . وفيها يعرض الكاتب لخائف المغامرات التى يخوضها بطل جرى ، تغضب الآلهة عنه ، فيفقر ، وينتهى العمل بنهاية البطل من كل المآثر على نحو سعيد .

APULEIUS وكذلك « المجانية » (ساتيريكون) تاليف « بيترونيس »^(٢) أيضا روايات الفرسان مثل : « تريستان وايزولدا » ، و « لونينجرین » ، تاليف « فون أشتيماخ » ، « موت آرتور » ، تاليف « ميلوري » ، وغير ذلك .

ولا شك أن تلك الأعمال التي سبق الاشارة إليها والتي تعتمد على اللص والسرد تتمتع ببعض الملامح التي تقربها من الرواية ، بالمعنى الحديث لكلمة رواية . ولكن تلك الأعمال ليست إلا ظواهر تمثل الرواية وتشبهها من بعض النواحي ولكنها لا تتناسب إليها .

والسبب في ذلك ، أن النثر للروائي في الحضارات القديمة أو العصور الوسطى لم تتوفر له تلك المجموعة الكاملة من الخصائص الرئيسية التي تقوم بالدور الحدد لضمون وشكل الرواية . وال الصحيح أن الأعمال الفنية التي أشرنا إليها (الحمار الذهبي وغيرها) ليست أكثر من أنواع خاصة جمعت بين الشعر والسرد ، أنواع انبثقت وتطورت من شعر الرعاء القديم مثل : « دافنيس وخوليا » ، و اتخذت هذه الأنواع القصصية اتجاهين رئيسيين : « الكوميديا » SATURA (لاتينية) و « القصة الشعرية القصيرة » eigylllion (يونانية) . أما بقصد روايات الفرسان التي نشأت في العصور الوسطى فيجب للنظر إليها باعتبارها نوعا خاصا من الملحم ولكن مكتوبة نثرا .

ان الرواية ، بمعنى كلمة الرواية ، أخذت تتشكل فقط في نهاية عصر النهضة . و ولادة الرواية وثيقة الصلة بتلك الظروف والخدمات الفنية التي تجسست في بداية الأمر فيما عرف بـ « التوفيلا » (انظر التوفيلا) في عصر النهضة . ولا « توفيلا » ، أيضا نوع خاص من أبرز نماذجه التاريخية المعروفة « حكايات الديكامرون » ، تاليف « بوكاتشيو » .

والرواية هي ملحمة للحياة الإنسانية الشخصية . وإذا كانت الملحم للتاريخية السابقة تحمل في الصدارة منها الشخصيات الفنية التي تمثل الشعب ، أو المجتمع ، أو الدولة مثل الزعماء ، وقادة الجيوش ، ورجال الدين ، أو الأبطال لذين يجسدون بقوتهم وحكمتهم قطاعا كاملا من البشر ، فإن الروالية تحمل في الصدارة منها الشخصيات الفنية التي تمثل البشر المألوفين والبساطة ، وذلك بالقاء الضوء على المصير الشخصي والطموح للذى لأولئك الأبطال في مجرى حياتهم .

(٢) « المجانية » (ساتيريكون) كتبها الكاتب الرومانى petronius الذى عاش فى قصر القبرن نيون ، و نتيجة للنسانس الذى حيكت ضده مات منحررا . وفي عمله « المجانية » قام الكاتب بفضح المبادل الأخلاقية للمجتمع الرومانى المنحل ، ورسم صورا حية ماخوذة من حياة الطبقة الوسطى والفقيرة ابطال « المجانية » مفاسدون أفلتون من قاع المجتمع ، يتسارعون الى بيت احد الأغنياء فيتحولون صفة النبلاء ويصعدون الى المجتمع الراقى ليكتسروا مبالغه . مات المؤلف عام ٦٦ من القرن الأول ميلادي .

وقد قامت الملحمة القديمة على الأحداث التاريخية الكبرى (حتى لو كانت أسطورية) ، الأحداث التي يشارك فيها أو يصنعها ويخلّتها أبطال رئيسيون يعبرون عن المجموع . هذا على حين أن الرواية (اذا استثنينا الرواية للتاريخية والرواية الملحمية) تقوم على وقائع وحوادث الحياة الشخصية ، التي يؤلفها الكاتب في اغلب الأحيان ، بمعنى أنها ليست أحداثاً تاريخية كبرى .

أيضاً فان احداث الملاحم الشعبية والتاريخية تقع عادة في الماضي البعيد ، على حين تقع احداث الرواية عادة في زمننا المعاصر ، او في الماضي القريب ، هذا اذا استثنينا للرواية للتاريخية باعتبارها شكلاً خاصاً . أيضاً فان الملحمة كانت تتسم بالطابع البطولي أساساً للذى تجسّد في شعر رفيع المستوى . بينما تعتمد الرواية على النثر ، باعتبارها شكلاً سردّياً روائياً ، يرسم الحياة اليومية لحاضرة في تجلياتها متعددة للجوانب . ويمكننا بدرجة او باخرى من الشروط ان نحدد الرواية - من الناحية البنائية - باعتبارها نوعاً « متوسطاً » و « محايده » ، وفي ذلك بالتحديد تتضاعف الحداقة التاريخية للنوع الروائي . فقد سادت قبل ذلك أنواع سامية (البطولية) او أنواع « منحطة » ، (الكوميديا) ، اما الأنواع « الوسط » بين هذا وذلك فلم تجد طريقها للتطور والانتشار .

لقد نشأت الرواية كتعبير مكتمل عن مدى للتطور الذي بلغه فن النثر السردي . وعلى الرغم من تمييز الرواية عن الأشكال السابقة عليها ، الا انها الوريث الفعلى للأدب الروائي في العصور الوسطى وللتدميرية . وعلى أساس فني جيد تماماً ، تتقدم الرواية لتحمل علينا كما يقول ميجيل :

« كل غنى وتعدد الأهوا ، والحالات الإنسانية ، والشخصيات ، والعلاقات بين البشر ، كافية لنا من خلف كل ذلك صورة العالم للريضة » . وما يقوله ميجيل لا يتعارض او يتناقض مع الحقيقة للقائلة بأن البطل الذي يشغل مركز الصدارة في الرواية هو البطل بحياته الشخصية ومصيره الذاتي ومعاناته .

في عصر نشأة ولزدهار الرواية : « ٠٠٠ يبرز انسان بعينه وقد تحرر من علاقاته الطبيعية التي جعلته - في عصور تاريخية سابقة - جزءاً لا ينفصل من كتلة بشرية محدودة ومحددة » ، (كارل ماركس - نقد الاقتصاد السياسي) وهذا يعني ، من ناحية ، أن الانسان لم يعد يبرز ليمثل مجموعة محددة من البشر كما فيما مضى ، اذ تشكلت لديه حياته ومصيره الشخصي للذاتي ، وتشكل لديه وعيه بهذه . ومن ناحية أخرى ، تعنى كلمات ماركس ، ان

الانسان أصبح مرتبطاً - لا بكتلة محددة من البشر - بل بحياة المجتمع بأكمله، بل وحياة البشرية جماء . ويقودنا هذا بدوره الى امكانية بل وضرورة الوعي والادراك الفنى للحياة الاجتماعية عبر المصير الشخصى للانسان المحدد بعينه . ولاشك ان هذا الوعى الفنى يتم على نحو اكثر تعقيدا ، من الادراك والوعى الفنى بمصير الشعب الذى يتمثل فى شخصية البطل الشعوبى مثلما كان عليه الامر في الملحم القديمة . ومن المؤكد ان روایات « بريفو » ، و « فيلدينج » او « ستنزال » و « لير منتوف » . وتورجينيف وغيرها قد بلورت في المصائر الشخصية لابطالها باعراض وأعمق شكل مضمون الحياة الاجتماعية للعصر الذي ظهرت فيه تلك الروایات . وهو الامر الذي ستجده حتى في تلك الروایات التي لاتجد فيها صورة واحدة لحياة المجتمع ، اذ يتتركز فيها التعبير كله على الحياة الخاصة للانسان الفرد . ذلك ان حياة الانسان - بعد عصر النهضة - اصبحت وثيقة الصلة بحياة المجتمع في عمومه . ان معاناة وسلوك « توم جونس » (الذاتية تماما) في رواية « فيلدينج » ، ومعاناة « فرتر » في رواية « جوته » وجيرة وقلق « بيتشورين » في رواية لير منتوف وكذلك « مدام بوفاري » ، ان مشاعر اولئك الابطال تختتمها وتختلها وتتensus فيها الحياة الاجتماعية بوضوح . ولهذا فان الروایة تمكنت من ان تصبّع « ملحمة » للعصر الحديث ، بل انها قد تمكنت في بعض حالاتها الجباره من اعادة بعث النوع الملحمي (انظر ملحمة) مثلما هو الحال في رواية تولستوي « الملحمية » ، « الحرب والسلام » .

لقد كانت روایات « المحتالين والشطار » ، التي تطورت بدءا من القرن ١٦ وحتى القرن ١٨ ، من الناحية التاريخية هي الاشكال الأولى للرواية التي سبقت ملحم عصر النهضة والا « نوفيلا » ، ومن تلك الروایات : فرانسيون تالليف : « سورليي » ، وغيرها .

وقد قام تطور النثر الذي يعتمد التحليل النفسي (في اواخر القرن السابع عشر) بدور هام في تأسيس الشكل الرواىي : كتب « لاروش فوكو » ، و « لايريوبيير » ، والرواية القصيرة ، الاميرة كليفسكايا ، تاليف « لافاييت » ، ايضا قامت « السير الذاتية » في القرن ١٦ - ١٧ بدور هام في تشكيل الروایة، ففي تلك « السير الذاتية » ، جرى للمرة الاولى التعبير الموضوعي عن الحياة الخاصة ، والمعاناة الذاتية للبشر . وكانت تلك السير الذاتية (وبالتحديد « مذكرات عن طريق بحار » هي الحافز لكتابه احدى الروایات الأولى للعظيمة : « مذكرات روبنسون كروزو » تالليف : « ديفو » عام ١٧١٩ .

وقد استكملت الروایة عناصر وجودها ونضجها في القرن الثامن عشر . وكانت روایة : « مانون ليسكو » ، تالليف : « انطوان بريفو » عام ١٧٣١ احدي أولى المحاولات المبكرة والاصيلة والتي شكلت نموذجاً لذلك النوع الجديد من جنس الادب السردي . وفي تلك الروایة ، امتزجت في وحدة عضوية مبدعة

تقالييد روايات المحتالين والشطار ، ونشر التحليل النفسي ، وادب السيرة الذاتية ،

خلال القرن ١٨ . سادت الرواية في الأدب وتبوات الصدارة ، بعد أن كانت في القرن ١٧ مجالاً جانبياً وثانوياً لفن الكلمة . في القرن ١٨ تطورت للرواية في اتجاهين متميزين : الأول « رواية الحياة الاجتماعية » ، وكان ممثلاً : « فيلدنج » ، « صموليت » ، و « لوف دى كوفري » ، وغيرهم . أما الاتجاه الثاني ، وكان الأكثر انتشاراً وازدهاراً فهو « الرواية النفسية » ، وأشهر ممثلوها : « ريتشاردسون » ، و « جوتة » ، و « روسو » ، و « ستي芬 » ، وغيرهم

وعند أواخر القرن ١٨ ، وببدايات القرن ١٩ – عصر الرومانسية – عانت الرواية من أزمة من نوع خاص : ذلك أن الطابع الذاتي العاطفي للأدب الرومانسي جوهر الرواية باعتبارها نوعاً سريدياً . وقد لجا الكثير من كتاب ذلك العصر (شاتوبريان ، سيننكور ، شليجل ، نوفاليس ، وغيرهم) إلى كتابة الروايات التي هي أقرب إلى القصائد الفنائية المنشورة . إلا أنه في ذلك العصر اخذت تولد صيغة جديدة للرواية ، أي للرواية التاريخية ، والتي نشأت كتركيبة من نوع خاص تداخلت فيها الأفكار الخاصة وقصائد الماضي اللحمية ، مثال ذلك روايات « والتري سكوت » ، و « فيكتور هوغو » ، وغيرهما . وبشكل عام ، فقد كانت مرحلة الرومانسية أعداداً لمرحلة جديدة من تفتح وازدهار الرواية .

في الثلث الثاني من القرن ١٩ حلت مرحلة الكلاسيكية : روايات ستندال، لير منتف ، ديكنز ، تيكرى ، تورجييف ، فلوبير ، موباسان ، وغيرهم . وقام الأدب الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدور خاص في إرساء « رواية الكلاسيكية ». وخاصة روايات « ليو تولستوي »، « دستيوفسكي »

في أعمال هذين الكاتبين العملاقين ، تصل الرواية إلى مستوى نوعي جديد ، يضع أحد الخواص المحددة للرواية ، أي قدرتها على تجسيد ما هو عام وانسانى شامل عبر المصير الشخصى ، والمعاناة الذاتية للبطل . ويشير تولستوى إلى أنه في روايات دستيوفسكي : « .. ليس للروس فقط ، بل الأجانب أيضاً بسعهم أن يتعرفوا إلى ذواتهم في رواياته ، وإن يشاهدوا أرواحهم .. » . ويوضح تولستوى سبب ذلك قائلاً : « كلما اغترف الكاتب من للروح الإنسانية بشكل أعمق ، أصبح قريباً لكافحة الناس ، مالوفاً لهم ، وعزيزاً عليهم » . وقد اعترف أستاذة الرواية الكبار الذين آتوا فيما بعد بفضل هذين الكاتبين في تطوير الرواية ، وارضاً، تقاليدهما ، هذه التقالييد التي انطلق منها جوركى نحو الواقعية الاشتراكية ، التي اغنت الأدب العالمي بنماذج لا تتكرر مثل « الدون الهادى » ، تاليف شولوخوف ، وغيرها من الأعمال الهامة .



٦
رقم الابداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافيلي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تلفون ٩٠٤٩٦